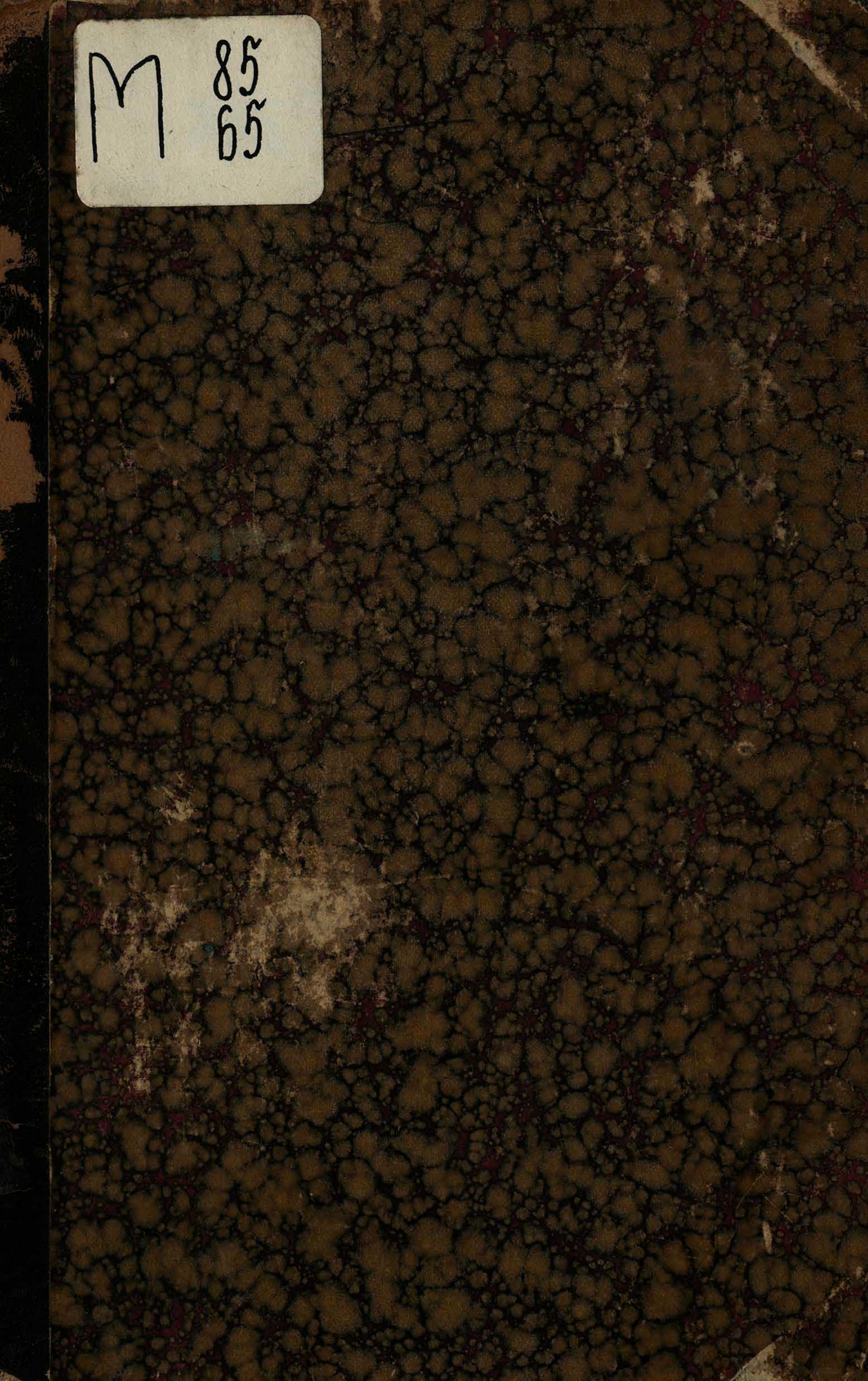
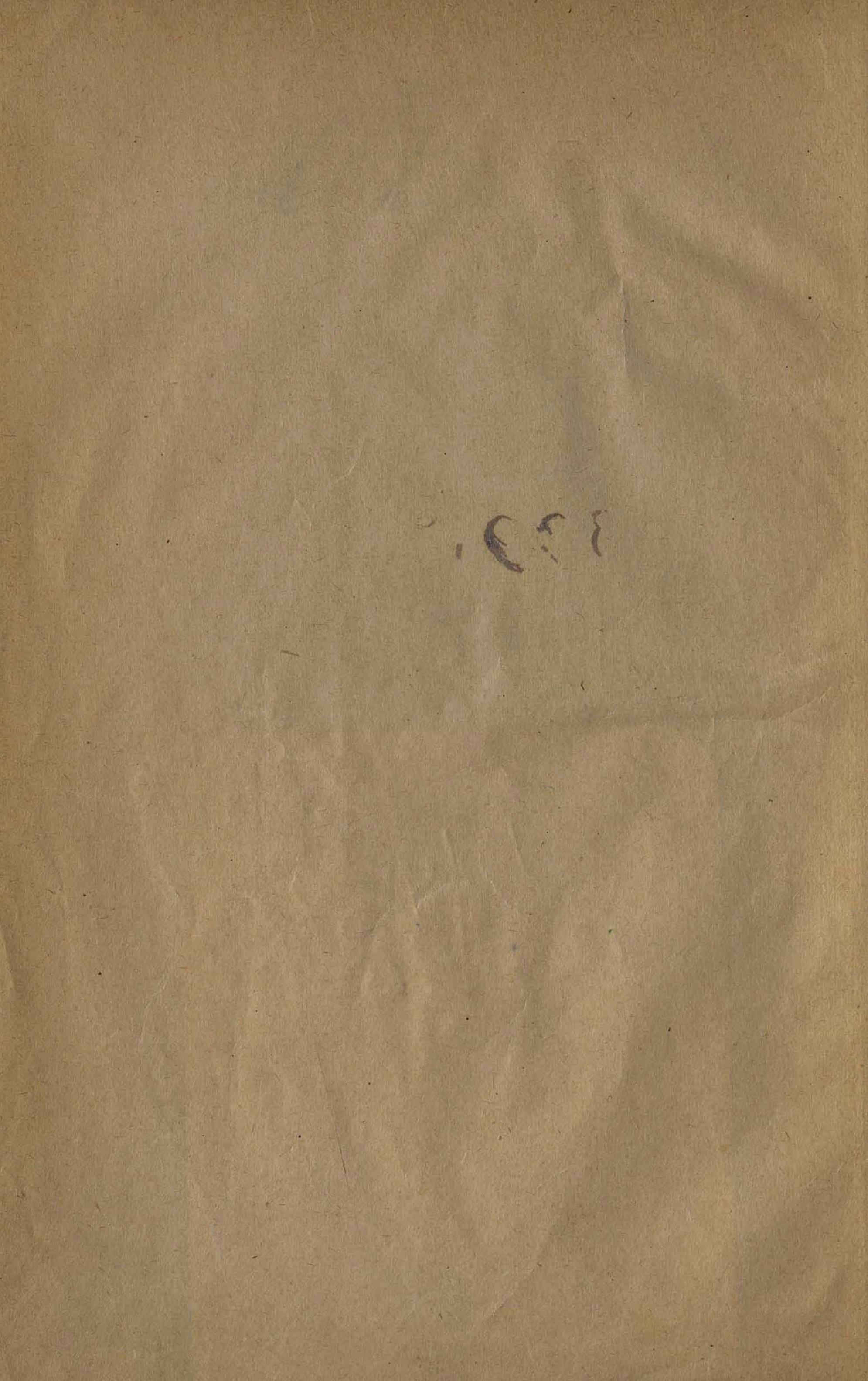






Новая полная школа

самообученія живописи.

Рисованіе карандашомъ, тушью, сепіей, масляными, акварельными красками, пастельными карандашами по бумагѣ, картону, полотну, бархату, атласу, со множествомъ рисунковъ вѣеровъ исполненныхъ какъ масляными, такъ и акварельными красками, живопись по фарфору, выжиганіе по дереву и др. художествен. работы.

Изученіе живописи по новѣйшимъ упрощеннымъ методамъ.

Практическая школа,

дающая возможность въ непродолжительное время сдѣлаться

художникомъ, живописцемъ и рисовальщикомъ.

Подробное описаніе пріемовъ, приспособленій и красокъ, необходимыхъ при рисованіи съ оригиналовъ и натуры.

Составилъ художникъ Л. П. ПЕРВУХИНЪ.

Въ 5-ти частяхъ и 7-ми отдѣлахъ,

съ атласомъ копій съ оригиналовъ знаменитыхъ художниковъ для копированія.

ИЗДАНІЕ 3-е.



Новая Полная Школа

самообученія живописи.

Рисованіе карандашомъ, тушью, сепіей, масляными, акварельными красками, пастельными карандашами по бумагѣ, картону, полотну, бархату, атласу, со множествомъ рисунковъ вѣеровъ, исполненныхъ, какъ масляными, такъ и акварельными красками, живопись по фарфору, выжиганіе по дереву и другія художественныя работы.

Изученіе живописи по новѣйшимъ упрощеннымъ методамъ.

ПРАКТИЧЕСКАЯ ШКОЛА,

дающая возможность въ непродолжительное время сдѣлаться

ХУДОЖНИКОМЪ, ЖИВОПИСЦЕМЪ и РИСОВАЛЬЩИКОМЪ.

Подробное описаніе пріемовъ, приспособленій и красокъ, необходимыхъ при рисованіи съ оригиналовъ и натуры.

Составилъ художникъ Л. П. ПЕРВУХИНЪ.

ВЪ 5-ТИ ЧАСТЯХЪ и 7-МИ ОТДѢЛАХЪ,

съ атласомъ копій съ оригиналовъ знаменитыхъ художниковъ для копированія.

ИЗДАНІЕ 3-е,

вновь пересмотрѣнное и дополненное.



МОСКВА.

Типографія Торговаго Дома „МЫСЛЬ“, Петровка, 17.

1912.


2014142521

Искусство живописи и жизни.

Введеніе.

„Искусство—есть высочайшее проявленіе могущества въ человѣкѣ“.

I.

По образному выраженію знаменитаго англійскаго философа Бэкона „искусство есть человѣкъ при данной природѣ“, т.-е. искусство есть воспроизведеніе человѣкомъ природы въ томъ видѣ, какъ она воспринята его внутренними и внѣшними чувствами. Органами воспріятій человѣкомъ впечатлѣній природы служатъ, какъ извѣстно, слухъ и зрѣніе, почему искусства подраздѣляются на два вида: 1) искусства тоническія, воспринимаемыя органами слуха, къ которымъ относятся поэзія и музыка и 2) пластическія, къ которымъ принадлежатъ скульптура, архитектура и живопись съ ихъ подраздѣленіями. Одной изъ духовныхъ потребностей человѣка является любовь къ прекрасному, искусство же стремится къ ея удовлетворенію.

Цѣлью искусства служитъ воспроизведеніе дѣйствительности, въ спеціальномъ смыслѣ этого опредѣленія, это его, такъ сказать формальная, внѣшняя сторона. Но здѣсь мы встрѣчаемся съ неодолимымъ препятствіемъ: всякое подражаніе природѣ есть только образъ, болѣе или менѣе удачная копія предмета, но отнюдь не дѣйствительность. Естественно, что помимо этой, столь несовершенной цѣли, искусство преслѣдуетъ и другія и имѣетъ иныя высшія назначенія. Искусство стремится къ объясненію жизни, оно ставитъ своею задачею воспроизведеніе того, что можетъ и должно интересовать человѣка въ дѣйствительности. Искусство не ограничивается внѣшнимъ воспроизведеніемъ дѣйствительности; это близорукое пониманіе его. Объясняя жизнь, наглядно и пластично до осязаемости, выражая мысли и идеи, искусство, путемъ облагораживанія вкуса человѣка, ведетъ его къ совершенству, утончая и возвышая его

нравственность. Искусству доступна широкая и дѣйствительная пропаганда идей и воззрѣній: оно сильнѣе и непосредственнѣе, чѣмъ книга морали, дѣйствуетъ на умъ и душу человѣчества.

Итакъ, живопись есть искусство изображенія доступныхъ зрѣнію или воображенію предметовъ на плоскости, съ помощью красокъ, съ цѣлью произвести на зрителей то впечатлѣніе, дѣйствительныхъ или отвлеченныхъ предметовъ, какое испытывалъ и какъ воспринялъ его авторъ—художникъ. Главная же задача живописи заключается въ стремленіи выразить художественную идею или настроеніе, создаваемое взаимодѣйствіемъ, изображенныхъ на картинѣ предметовъ.

Для выраженія и достиженія поставленной нами цѣли живопись обладаетъ въ высшей степени несовершенными средствами. Мы уже говорили о томъ, что, при изображеніи дѣйствительныхъ предметовъ, искусство, вообще, способно имѣющимися въ его распоряженіи средствами воспроизвести вмѣсто истины только мертвую маску. Подражаніе дѣйствительности далеко не достигаетъ того минимума, который могъ бы предъявить простой наблюдатель, а тѣмъ болѣе—натуралистъ. Возьмемъ, для примѣра, портретъ, принадлежащій кисти какого-нибудь выдающагося мастера. При внѣшнемъ осмотрѣ его мы убѣждаемся въ точности передачи выраженія лица, полномъ сходствѣ съ оригиналомъ и т. под., достоинствахъ произведенія; при дальнѣйшемъ же наблюденіи мы находимъ, что художникъ изобразилъ совокупность всѣхъ характерныхъ признаковъ лица, дающую сходство съ оригиналомъ, но не исчерпалъ и не могъ передать еще многихъ особенностей, свойственныхъ только живому лицу. Опытъ на протяженіи цѣлыхъ вѣковъ доказалъ, что соблюденіе подробностей, при подражаніи природѣ, допустимо только до извѣстнаго, строго опредѣленнаго предѣла; переходъ же чрезъ эту грань отнюдь не служитъ къ сходству, а ведетъ къ противному.

Изслѣдуя подробно употребляемыя во всѣхъ родахъ живописи краски, мы приходимъ къ самымъ поразительнымъ результатамъ. При измѣреніи фотометромъ разницы между свѣтомъ и тѣнью въ природѣ, мы находимъ, что освѣщенное въ яркій солнечный лѣтній день, легкое облако можетъ быть въ 20,000 разъ свѣтлѣе клочка вспаханнаго поля, на которомъ лежитъ тѣнь, напр., отъ лѣса, и въ то же время черная масляная краска, употребляемая въ живописи, всего лишь въ 70—75 разъ темнѣе самой яркой свѣтовой краски—кремницкихъ бѣлилъ. Отсюда ясно все несовершенство имѣющихся въ распоряженіи живописца средствъ, которыми онъ можетъ изображать свѣтотѣнь. Живописцы, стремясь воспроизвести впечатлѣніе дѣйствительности и имѣя на рукахъ такіе, какъ мы видѣли, примитивные матеріалы, употребляютъ искус-

ственные пріемы, слѣдуя особому психофизическому закону, который и даетъ имъ возможность достигнуть желаемыхъ результатовъ: они удлиняютъ умышленно переходы отъ свѣта къ тѣни путемъ введенія послѣдовательныхъ градацій, называемыхъ полутонами. Благодаря этому, живописи доступно изображеніе всевозможныхъ эффектныхъ моментовъ освѣщенія, начиная отъ яркаго полуденного, вплоть до луннаго и даже ночного. Свѣтовые эффекты картины, написанные художникомъ, хорошо изучившимъ теорію цвѣтовъ и красокъ, производятъ, несмотря на указанныя физическія несовершенства взятаго матеріала, полнѣйшую иллюзію.

Мало того, всякое художественное произведеніе должно удовлетворять и извѣстнымъ требованіямъ, предъявляемымъ къ нему эстетическимъ чувствомъ, которое устанавливаетъ, такъ сказать, особенности прекраснаго, присущія каждому изъ искусствъ въ отдѣльности, сообразно его матеріаламъ и, обусловливаемымъ послѣдними, границамъ, и градацію красоты, доступной каждому роду искусства. Въ этомъ отношеніи живопись занимаетъ довольно ограниченное мѣсто: она—искусство подражанія. На большомъ полотнѣ любой изъ картинъ В. В. Верещагина, извѣстнаго баталиста, посвятившаго этому виду живописи всю свою жизнь, мы находимъ главныя группы лицъ и предметовъ съ достаточными подробностями, видимъ камни, траву и т. п., на первомъ планѣ, вдали—опредѣленные контуры горъ и лѣсовъ, но тутъ же замѣчаемъ, что художникъ умышленно пренеберегъ деталями всѣхъ тѣхъ частей, изображенной имъ дѣйствительности, которыя не содѣйствовали бы цѣлости впечатлѣнія.

Трудно представить себѣ какую-нибудь общину людей, государство, которое не признавало бы искусствъ и не отводило бы имъ въ области современнаго образованія исключительнаго мѣста. Въ наше время искусство пріобрѣло огромную важность, представляетъ необходимое знаніе и оказываетъ значительное и ощутимое вліяніе на каждаго человѣка. Искусству принадлежитъ высокая воспитательная роль, и, развивая и утончая свойственныя душѣ человѣка чувства любви и красоты, оно, подобно религіи и наукѣ, соединяетъ различные народы, являясь наилучшимъ показателемъ ихъ гуманности и развитія. Вся исторія жизни народовъ, расъ и племенъ читается легко по памятникамъ современнаго имъ искусства. Фактическій матеріалъ исторической науки извлекается изъ, такъ называемыхъ, историческихъ источниковъ, т.-е. изъ прямыхъ или косвенныхъ свидѣтельствъ о фактахъ минувшей жизни, сохранившихся въ историческихъ памятникахъ, вещественныхъ или словесныхъ. Вещественные памятники, къ которымъ относятся произведенія

искусствъ, предметы религiознаго культа, вещи повседневнаго обихода и т. под., проливаютъ особенно сильный свѣтъ на минувшiя эпохи. Такъ, Египетъ сохранился для насъ исключительно въ памятникахъ архитектурнаго искусства; бытъ Грецiи, въ связи съ словесными, дошедшими до насъ, памятниками, наглядно иллюстрируется въ руинахъ своихъ грандiозныхъ построекъ и бережно сохраняемыхъ произведенiяхъ ея дивной скульптуры. Эпоха завоеванiя мiра римлянами увѣковѣчена всюду, гдѣ только ни проходили ихъ побѣдоносные легiоны и когорты: въ покоренныхъ городахъ римляне, помимо укрѣпленiй и арсеналовъ, сооружали храмы своимъ богамъ и театры и украшали ихъ статуями. Въ позднѣйшiя времена, съ эпохи возрожденiя искусствъ и наукъ, религiя, науки и искусство всѣхъ видовъ являются страницами жизни, болѣе подробными, чѣмъ прежде, потому что искусство въ настоящее время уже не есть удѣлъ и достоянiе исключительно привиллегированнаго, богатаго класса общества: оно доступно, понятно и близко всякому, безъ различiя его званiя и положенiя.

Культурная жизнь всякаго народа и искусство тѣсно связаны между собой, находясь въ прямомъ взаимодѣйствiи. Любое изъ произведенiй искусства есть отраженiе идей, вѣрованiй и обычаевъ современной эпохи; исторiя искусствъ имѣетъ болѣе широкое значенiе, чѣмъ показываетъ самое названiе: въ его памятникахъ отражаются какъ мiросозерцанiе, такъ и обычаи народа, т.-е. представляется вся историческая эпоха: между требованiями эстетики, не считающейся въ своихъ запросахъ съ исторiей и объясняющей все лишь мѣстными или нацiональными влiянiями, мы должны становиться на точку зрѣнiя художника, который, будучи сыномъ своего вѣка и своей страны, не можетъ быть свободенъ и отъ самостоятельности. Передавая въ извѣстныхъ порядкѣ и сочетанiи идеи, страсти и обычаи своего времени, онъ, уже въ силу творчества, даетъ произведенiю свои индивидуальныя, свойственныя только ему, черты. Онъ передаетъ, но и созидаетъ.

Искусства, подобно всѣмъ творенiямъ человѣка, рождаются, растутъ, цвѣтутъ и ослабѣваютъ, находятся въ упадкѣ, воскресаютъ и достигаютъ вновь полнаго развитiя, находясь непрерывно въ полномъ соотвѣтствiи съ культурной жизнью народа. Новыя условiя жизни неизмѣнно порождаютъ и новыя формы искусства; чѣмъ выше въ нравственномъ развитiи и культурности извѣстная эпоха, тѣмъ совершеннѣе и искусство. Подобно тому, какъ всякое сближенiе одного народа съ другимъ вызываетъ взаимное свободное или насильственное заимствованiе обычаевъ, нравовъ и вѣрованiй, такъ и искусство, при своемъ соприкосновенiи съ чужеземными культурными вѣянiями, усвоиваетъ ихъ характерныя чер-

ты, переноситъ на свою почву и культивируетъ по своему. Такъ, мы знаемъ, что Египетъ оказалъ свое вліяніе на искусство Греціи, а римляне во многомъ подражали послѣдней; арабская архитектура носитъ слѣды византійскихъ образцовъ и т. д. Подобнаго рода вліяніе сказывается на искуствѣ извѣстнаго народа, иногда на протяженіи цѣлыхъ вѣковъ; это, какъ мы увидимъ далѣе, всего ярче представлено на русской иконописи, которая до второй половины XVII столѣтія была вѣрна византійскому стилю, безжизненному и не имѣвшему ничего общаго съ русскимъ духомъ.

Датой появленія искусства можно считать еще доисторическія времена, когда человѣкъ путемъ борьбы съ дикой и суровой природой доставалъ себѣ пищу самымъ примитивнымъ способомъ. Раскопки и изслѣдованія найденныхъ въ землѣ предметовъ показываютъ, что даже и въ тѣ отдаленныя эпохи у человѣка замѣчались проблески любви къ искусствамъ, и онъ украшалъ грубой орнаментировкой свое оружіе, стѣны и домашнюю утварь; каменные молотки и ступы часто представляютъ грубыя изваянія животныхъ и т. п.

Ограниченные размѣры статьи, а главное—спеціальная цѣль ея, не позволяютъ намъ остановиться подробнѣе на исторіи возникновенія искусствъ, и мы перейдемъ къ тѣмъ эпохамъ, когда художественное чувство выливается въ болѣе изящныя формы, а развитіе искусства идетъ непрерывно и строго опредѣленнымъ путемъ, параллельно съ общимъ развитіемъ культуры.

Какъ всеобщую исторію цивилизаціи, такъ и исторію искусствъ принято дѣлить на четыре главныхъ періода: *древній міръ, средніе вѣка, эпоха возрожденія* и *новѣйшій періодъ* *). Здѣсь мы считаемъ необходимымъ остановить вниманіе читателей, а особенно—интересующагося искусствомъ живописи, на слѣдующемъ соображеніи. При изученіи исторіи искусствъ, чтобы правильно судить объ искусствѣ, не нужно становиться на точку зрѣнія того или другого изслѣдователя и всюду руководствоваться его воззрѣніями; всякій можетъ имѣть свои симпатіи, но, руководствуясь ими, нельзя быть несправедливымъ къ тому, что возбуждаетъ меньшее сочувствіе. Благодаря такому взгляду, изучающій искусство расширитъ и усовершенствуетъ свой художественный кругозоръ и поле эстетическихъ наслажденій. Художникъ долженъ изучить выдающіяся произведенія прежняго искусства, но съ тѣмъ, чтобы эти знанія служили ему для развитія оригинальности, а не упорной подражательности или слѣдованію буквѣ оригинала. Исторія искусствъ необходима каждому развитому человѣку, который, интересуясь исторіей

---

*) О русскомъ искусствѣ мы будемъ говорить отдѣльно. *Прим. автора.*

человѣчества, не можетъ пренебречь одной изъ самыхъ блестящихъ страницъ его благородной и культурной дѣятельности.

Стремленіе человѣка къ образованію не должно ограничиваться только тѣми науками, которыя лишь изощряютъ умъ, такъ какъ послѣдній не является единственной способностью души: ей свойственно чувство прекраснаго. Только при равномѣрной интенсивности этихъ двухъ, третья сила—воля—можетъ быть направлена на истинный путь. Искусство воспитываетъ чувство, и гармоническое развитіе души человѣка требуетъ и художественнаго воспитанія. Вотъ почему практическое знакомство съ искусствомъ живописи, его средствами и способами передачи ощущеній посредствомъ красокъ, помѣщенное въ первой и второй частяхъ настоящей книги, недостаточно для лица, желающаго изучать эту отрасль искусства и чувствующаго къ тому призваніе, такъ какъ искусство доступно только понимающимъ высокія и чистыя цѣли его, что дается лишь изученіемъ его исторіи.

О современномъ искусствѣ на всѣхъ языкахъ существуетъ множество книгъ, и появленіе новой можетъ быть привѣтствуемо только въ двухъ случаяхъ: 1) когда она даетъ новое въ этой области человѣческой культуры или 2) когда она представляетъ спеціальный, приспособленный къ извѣстнымъ требованіямъ, курсъ. Задачи настоящаго изданія: 1) *помочь чувствующему призваніе къ живописи ознакомиться и практически изучить ея средства, пріемы и способы письма;* 2) *познакомить начинающаго художника съ исторіей живописи; въ краткихъ, но содержательныхъ строкахъ передать ея развитіе, цѣли и значеніе въ жизни, научить понять и оцѣнить искусство, показавъ ему то, что выше толпы и плоскаго диллетантства.*

Мы должны сдѣлать существенную оговорку. Все, что читатель найдетъ въ предлагаемомъ очеркѣ, отнюдь не можетъ претендовать на объективную точность, ибо, пользуясь лучшими руководствами, мы, разумѣется, не могли не внести извѣстной индивидуальности. Золя справедливо назвалъ художественное произведеніе „природой, отраженной въ личномъ темпераментѣ художника“; мы же выражаемъ свой взглядъ на искусство и его задачи.

Переходя къ краткому очерку исторіи живописи, мы хотимъ напомнить читателямъ извѣстное выраженіе Прудона, который, говоря о значеніи искусства въ жизни, предостерегалъ увлекающихся живописью: „Если вы чувствуете въ себѣ голосъ мощи и свободы, вы призваны; если же нѣтъ—помните это—вы только жалкіе сообщники искусства и безсильные диллетанты“.

В. Б.

ГЛАВА II.

Исторія живописи.

I. Древній міръ.

Греція.

Живопись возникла позднѣе архитектуры и ваянія, какъ дополненіе къ послѣднимъ, и на Востокѣ—„колыбели искусствъ и наукъ" долгое время находилась на низкой ступени развитія. Греки уже имѣли произведенія живописи, но о нихъ мы можемъ судить по отзывамъ древнихъ писателей, также на основаніи раскопокъ въ Помпеѣ, стѣнная живопись которой считается копіей съ эллинскихъ образцовъ, и главнымъ памятникомъ той же эпохи—многочисленнымъ расписнымъ вазамъ, рисунки на которыхъ повторяли тѣ же сюжеты, какими пользовалась и стѣнная живопись, именно: область героическихъ сказаній и фантазіи въ мірѣ миѳологіи. Около эпохи пелопонесскихъ войнъ, мы встрѣчаемъ въ Аѳинахъ, при Кимонѣ (492) *Полигнота,* которымъ написаны картины для украшенія портиковъ знаменитаго храма въ Дельфахъ. Живопись того времени весьма оригинальна. Греки пользовались только четырьмя красками, изображая фигуры, безъ перспективы и тѣней, на цвѣтномъ фонѣ, съ помощью однихъ контуровъ *). Пелопонесскія войны остановили развитіе живописи, и въ V вѣкѣ должно упомянуть только объ Аполлодорѣ, представителѣ аттической школы, впервые введшимъ принципъ полутѣней, благодаря чему картины начали производить на зрителя болѣе сильное впечатлѣніе. Далѣе аттическая школа какъ бы замираетъ, а живопись возрождается на крайнемъ западѣ малоазійскаго полуострова, именно въ городѣ Ефесѣ, гдѣ *Зевксисъ* (родомъ изъ Гераклеи) и *Парразій* создали ефесскую школу живописи, стремившуюся

---

*) Извѣстенъ фактъ, что греки не различали зеленаго и желтаго цвѣтовъ, что доказывается тѣмъ, что слово chloros значитъ: зеленый или желтый.

Прим. автора.

къ выработкѣ болѣе роскошнаго и мягкаго колорита и къ жизненной, болѣе богатой и чистой выработкѣ человѣческой фигуры. Рядомъ съ этой школой возникла и сикіонская, въ Пелопонессѣ, достигшая наибольшаго процвѣтанія въ лицѣ величайшаго древняго художника *Апеллеса* (во второй половинѣ IV в. до Р. Х.), соединившаго въ своей „Афродитѣ, рождающейся изъ волнъ моря", достоинства ефесскаго и сикіонскаго направленій, при свободѣ рисунка, выразительности и граціи. Около того же времени жилъ и *Протогенъ,* знаменитый портретомъ Ялиса. Образцовъ живописи всѣхъ перечисленныхъ школъ, кромѣ вазъ, какъ мы говорили, не сохранилось. Въ македонскій и позднѣйшіе періоды греческая живопись обнаруживаетъ натуралистическія тенденціи, и сюжетами избираются домашняя жизнь и noture morte.

Римъ.

Съ распространеніемъ римскаго владычества и паденіемъ Греціи эллинская художественная дѣятельность перешла въ Римъ. Раскопки въ Геркуланумѣ, Помпеѣ и Палатинскомъ холмѣ, а также и изслѣдованія термъ Тита свидѣтельствуютъ о томъ, что наилучшія художественныя произведенія римлянъ той эпохи есть не что иное, какъ копіи съ болѣе древнихъ греческихъ оригиналовъ, привезенныхъ въ качествѣ побѣдныхъ трофеевъ. Извѣстны имена слѣдующихъ художниковъ: *Фабій Пикторъ* (въ 300 г. до Р. Х.) и столѣтіемъ позже—*Пакувій.* Римляне писали al fresco (по мокрой известковой штукатуркѣ), или al secco (клеевыми красками по сухому грунту), рѣже всего способомъ encaustícae (по навощеннымъ пластинкамъ). Наилучшій образецъ римской живописи, дошедшей до насъ, „Альдобрандинская свадьба", неизвѣстнаго автора, хранится въ Ватиканѣ.

Римляне не внесли въ область живописи никакихъ новыхъ началъ, продолжительное всемірное господство ихъ оставило на покоренныхъ народахъ слѣды ихъ культуры, что и было причиной развитія искусствъ среди племенъ, водворившихся впослѣдствіи на развалинахъ ихъ былого могущества.

Древне-христіанская живопись.

Христіанство, родившееся въ Палестинѣ, быстро распространилось по римской имперіи и перевоспитало принявшія эту религію народности, какъ въ отношеніи ихъ внутренняго строя, такъ и ихъ воззрѣній. Создался цѣлый міръ новыхъ идей, для выраженія которыхъ потребова-

лись и новыя художественныя формы. Основываясь на запрещеніи Моисея: „не сотвори себѣ кумира“, христіане около двухъ вѣковъ отрицали „всякое подобіе“; кромѣ того, будучи постоянно преслѣдуемы за свое ученіе, не имѣли къ тому и возможности. Только съ началомъ торжества христіанства и развитіемъ толкованій своей вѣры они начали воспроизводить въ пластическихъ образахъ свои вѣрованія и религіозныя чувства.

Правда, въ катакомбахъ еще съ начала второго вѣка появилась стѣнная живопись на религіозные сюжеты, но она не была признана всею церковью и только въ 4 вѣкѣ была санкціонирована, какъ эмблема въ катакомбахъ многихъ мѣстностей бывшей римской имперіи: наиболѣе же замѣчательными въ этомъ отношеніи являются находящіяся въ Римѣ катакомбы св. Агнесы, Калликста, Домициллы и др. Съ теченіемъ времени простыхъ аллегорическихъ изображеній стало недостаточно, появились новые запросы, наступила эпоха христіанскаго идейнаго мученичества—и все это отразилось въ изображеніи историческихъ лицъ и воспроизведеній сценъ на фонѣ преданія. Въ это же время выработался и ликъ Христа, замѣнившій болѣе раннія его изображенія въ видѣ Орфея, укрощающаго игрой на гусляхъ дикихъ звѣрей, или Гермеса—„добраго пастыря, несущаго на своихъ плечахъ заблудшую овцу“. Первый по времени ликъ Христа находится въ катадомбахъ св. Панціана. Признаніе христіанства господствующей религіей вывело искусство изъ подземелій и дало толчокъ къ его развитію. Живопись получаетъ новыя блестящія черты и краски и, подъ вліяніемъ Византіи, превращается въ блестящую мозаику, т.-е. наборную работу, гдѣ краски замѣняются разноцвѣтными камешками и блестящими стеклами, укрѣпленными на цементѣ. Замѣчательнѣйшія произведенія этого рода относятся къ V вѣку и находятся въ базиликѣ св. Петра, въ Римѣ, церкви св. Косьмы и Даміана и многихъ храмахъ Равенны. Въ дальнѣйшемъ, подъ вліяніемъ политическихъ событій, христіанское искусство въ Италіи вступаетъ въ стадію упадка, но находитъ себѣ развитіе въ новыхъ формахъ и въ другомъ культурномъ центрѣ—Византіи.

Византійское искусство.

Раздѣленіе римской имперіи Діоклетіаномъ на 4 части было началомъ распаденія имперіи и толчкомъ къ упадку Рима, и въ то время, какъ значеніе послѣдняго уменьшалось мало-по-малу, новая столица, Византія (съ 326 г.), сдѣлалась центромъ политической и культурной

мысли всего тогдашняго міра. Перенесенное на почву Востока, христіанское искусство Италіи преобразовало свои античные элементы, подъ вліяніемъ азіатскихъ, въ своеобразныя формы, выработало особый „византійскій стиль“ и распространило свои вѣянія далеко за предѣлы Восточной имперіи, среди всего христіанскаго міра. Начиная съ эпохи Юстиніана (въ VI в.) и кончая половиной IX столѣтія, византійское искусство переживало эпоху исканій, и только въ періодъ македонской династіи вылилось въ опредѣленныя формы; это время должно признать кульминаціоннымъ пунктомъ расцвѣта искусства, а съ XIII вѣка начинается уже его паденіе.

Византійская живопись сохранилась въ весьма немногочисленныхъ образцахъ, изъ которыхъ лучшіе находятся въ Стамбулѣ, въ мечети Айя-Софія—прежнемъ соборѣ св. Софіи, построенномъ Юстиніаномъ.

Въ XIII вѣкѣ живопись становится условной и, трактуя почти исключительно религіозные сюжеты, принимаетъ грубый аскетическій характеръ. Отличительными чертами ея являются: худощавость тѣла изображаемыхъ фигуръ, неестественная длина ихъ, принужденность позъ, скуластость лицъ, условность красокъ и симметричность композиціи. Послѣ завоеванія Византіи турками (1483 г.) искусство переходитъ въ монастыри, гдѣ вырабатываются въ подробностяхъ правила, которымъ былъ обязанъ подчиняться монахъ-живописецъ, и живопись впадаетъ въ полную неподвижность и однообразіе.

Наряду съ такимъ схоластическимъ направленіемъ существовалъ и другой болѣе свободный видъ живописи: это миніатюры, служившія иллюстраціями и украшеніями книгъ. Здѣсь ясно сказывалось стремленіе соединить слѣды Востока съ элементами античности, но вліяніе этой эллинистической школы не оказало на византійскій стиль никакого вліянія и въ дальнѣйшемъ совершенно слилось съ нимъ. Искусство Германіи, Франціи, Италіи, древней Руси и др. христіанскихъ странъ, имѣвшихъ соприкосновеніе на религіозной почвѣ съ Византіей, подверглось вліянію византійской школы, въ большей или меньшей степени ощутимости.

II. Средніе вѣка.

Романскій періодъ.

Мозаичныя произведенія средневѣковыхъ художниковъ Италіи основывались на подражаніи византійскимъ образцамъ. Общество того времени перестало уже жить чисто матеріальною жизнью; подъ вліяніемъ религіозности предпринимаются крестовые походы, слѣдствіемъ кото-

рыхъ было знакомство Запада съ восточною культурою, вылившейся здѣсь въ церковно-феодальный порядокъ. Восточный стиль отражается на зданіяхъ, церквахъ и часовняхъ и, преобразованный сообразно мѣстнымъ условіямъ, превращается въ романскій, или средневѣковый, оставляющій много мѣста для живописныхъ работъ. Въ соборѣ св. Марка, въ Венеціи, находятся наилучшія произведенія мозаики XI вѣка; къ произведеніямъ же XII слѣдуетъ отнести мозаичныя работы въ Палатинской капеллѣ, въ Палермо, и Монреальскомъ соборѣ. Мозаики Латеранской базилики и „Вѣнчаніе Богородицы“, въ церкви S-ta Maria Mggiore, въ Римѣ, относятся къ XIII вѣку. *Джіовани Чимабуэ* (въ концѣ XIII в.) принадлежатъ: двѣ Мадонны, въ S-ta Maria Novella и флорентійской академіи, также священныя изображенія въ церкви св. Франциска, въ Ассизи. Произведенія въ византійскомъ схоластическомъ духѣ полны торжественнаго суроваго величія.

Живопись Германіи отличалась въ этотъ періодъ склонностью къ подражанію античнымъ образцамъ какъ въ стѣнной живописи красками, такъ и въ мозаикѣ; тогда же получила развитіе и живопись на стеклѣ, принявшая ее болѣе широкіе размѣры въ послѣдующемъ періодѣ. Романскія фрески находимъ въ настоящее время въ древней оберцельской церкви, близъ Рейхенау (XI вѣка), и брауншвейгскомъ соборѣ (XII столѣтія). Образцы романской живописи на стеклѣ встрѣчаются во многихъ средневѣковыхъ церквахъ Западной Европы.

Готическій періодъ.

Новизна формъ соціальной жизни, появившаяся въ XIII вѣкѣ, проникла и въ область искусства, главнымъ образомъ въ архитектуру, и дала готическій, или стрѣльчатый стиль, происшедшій отъ разработки романскаго; условія этого стиля не благопріятствовали развитію живописи, за отсутствіемъ свободнаго мѣста. Ограниченная потребностью, живопись начала итти въ сторону упадка и свелась къ живописи на стеклѣ и иллюстраціямъ книгъ; возрожденіе этой отрасли искусства начинается уже съ XV вѣка, при чемъ она, постепенно совершенствуясь, становится самостоятельнымъ искусствомъ, а не дополнительной его отраслью, какъ въ предыдущіе вѣка.

Какъ прецеденты эпохи возрожденія отмѣтимъ довольно неопредѣленныя направленія школъ: кельнской, нюрнбергской, аугсбургской и др. Представители кельнской школы, Стефанъ и Вильгельмъ Лохнеры, оставили по себѣ рядъ произведеній, въ которыхъ нѣжность и прелесть чувства гармонируетъ съ глубокимъ пониманіемъ дѣйствительности и довольно точнымъ воспроизведеніемъ формъ природы.

Благодаря благосклонному покровительству Карла IV, поклонника искусствъ и наукъ, въ Богеміи возникла и процвѣтала группа самостоятельныхъ художниковъ, оставившая по себѣ художественное наслѣдіе въ живописи въ Венцеславовой капеллѣ Пражскаго собора и стѣнныя работы въ замкѣ Карльштейнъ.

III. Эпоха Возрожденія.

Итальянское искусство.

Несмотря на то, что Италія, съ начала господства Византіи, потеряла свое политическое и культурное значеніе, художественное развитіе этого народа не прекратилось: оно только находилось въ состояніи упадка, искусство какъ бы замерло. Но переживъ годы своего униженія и застоя, Италія начала постепенно проявлять стремленіе къ прогрессу, какъ въ политической своей жизни, такъ и въ области искусства. Республиканскій образъ правленія во многихъ ея, особенно сѣверныхъ, областяхъ, далъ свободу мысли ея народу и поднялъ его угасшій было умъ.

Центромъ воскресшей живописи была Тоскана, гдѣ *Джотто ди-Бондонэ* (1276—1337), художникъ и, одновременно, скульпторъ, явился основателемъ новаго стиля; говорятъ, что онъ былъ ученикомъ Дж. Чимабуэ. Онъ расширилъ кругъ задачъ искусства, усовершенствовалъ технику красокъ и ввелъ въ свои произведенія чарующую прелесть свѣта и жизни, вмѣсто темноты и тусклости колорита его предшественниковъ. Джотто зовутъ иногда „исполиномъ искусства". Его произведенія находятся во многихъ городахъ сѣверной Италіи: фрески въ палаццо Барджело, во Флоренціи, въ церкви S-ta Maria dell' Arena въ Падуѣ, въ Неаполѣ—S-ta Maria Incoronata фрески церкви св. Креста, во Флоренціи, Римѣ и др. городахъ. Флорентійская академія имѣетъ болѣе 20 его произведеній.

Послѣдователи его: *Орканья, Спинелло Аретино, Таддео* и *Аніоло Гадди* способствовали развитію живописи въ его направленіи.

Соперницей Тосканы явилась Сіена. Представители ея, въ лицѣ *Симоне ди-Мартини* (1284—1344). *Дучіо ди-Буонинсенья* (1285—1339) и бр. *Пьетро* и *Амброджо Лоренцетти* направили свои стремленія не столько на достиженіе точнаго воспроизведенія природы, сколько на выработку выраженія движеній внутренняго міра человѣка. Двѣ Мадонны, кисти Симоне ди-Мартини, находятся въ коллекціи Берлинскаго музея.

XV-й вѣкъ началъ собою новую эру въ искусствѣ. Въ это время

среди итальянскихъ художниковъ возникло совершенно новое направленіе, стремившихся къ близкому изученію, а отсюда—и къ глубокому пониманію природы, усовершенствованію рисунка и колорита и правильности перспективы. Въ этомъ отношеніи трудились, какъ реформаторы: *Фра-Джіованни, Анжелико Фъезольскій, доминиканецъ* (1387—1455), посвятилъ весь свой талантъ выраженію искренняго религіознаго чувства и далъ цѣлый рядъ неподражаемыхъ, полныхъ божественной любви, ясности чистоты души, картинъ религіознаго содержанія, изъ которыхъ особенно замѣчательна „Вѣнчаніе Пресвятой Дѣвы"; его фрески въ флорентійскомъ монастырѣ св. Марка, соборѣ Орвіето и капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ. Далѣе: *Паоло Учелли* (1397—1475), *Мазалино* (1383—1450) и *Андреа дель-Кастаньо* (1390—1475).

Въ продолженіе XV вѣка флорентійская школа дала Италіи цѣлый сонмъ великихъ мастеровъ живописи. Представители ея, пользуясь сюжетами священной исторіи, считали главнымъ не самое событіе, а близкое и точное воспроизведеніе дѣйствительности, и основываясь на этомъ, преслѣдовали въ своихъ произведеніяхъ здравый реализмъ; они изображали на своихъ картинахъ роскошный ландшафтъ и тутъ же помѣщали фигуры своихъ современниковъ. Характерными особенностями ихъ произведеній являются грандіозность композиціи, сила экспрессіи и совершенство техники. Религіозность здѣсь отходитъ на второй планъ, а дѣйствительная жизнь воспроизводится со всею точностью, какъ главный предметъ искусства. Главой этого направленія служилъ ученикъ Мазалино Мазаччо (1401—1428); фрески его находятся въ капеллѣ и церквѣ Бранкачи и церкви S-ta Maria del Cormine во Флоренціи. Продолжателемъ его является *Доменико Гирляндао* (1451—1495); натурализмъ, съ одной стороны, и подражаніе античнымъ образцамъ—альфа и омега его таланта. Его фрески въ церкви Св. Троицы, во Флоренціи, относятся къ 1485 г. (житіе св. Франциска), а фрески церкви S-ta Maria Novella (житіе Іоанна Крестителя и Пресвятой Дѣвы)—къ 1490 году. Близки къ нимъ *Лука Синьорелли* (1438—1521), *Фра-Филиппо Липпи*, его сынъ— *Филиппино Липпи* и *Сандро Боттичелли* (1446—1510).

Параллельно Флорентійской, появилась: Падуанская, основанная *Андреемъ Мантеньею* (1431—1506), Миланская и Венеціанская. Венеціанецъ, *Джіованни Беллини* (1428—1516) достигъ замѣчательной силы колорита при торжественно строгой ясности изображенныхъ имъ лицъ. Онъ далъ нѣсколько художественно законченныхъ фигуръ Христа и Мадоннъ; кромѣ него, извѣстны: *Джентиле Беллини* (братъ Дж.), *Витторіо Карпаччо* и *Марко Базаити*. Должно замѣтить, что въ эпоху

Беллини были привезены въ Италію масляныя краски, начало письма которыми было положено Ванъ-Эйками, основателями нидерландской школы, на сѣверѣ Европы, во Фландріи.

Несмотря на указанныя новшества, введенныя въ живопись итальянскими школами, въ Урміи сохранилось въ самостоятельное художественное направленіе, основанное на пониманіи и выраженіи глубокаго чувства и религіозной мечтательности. Въ галлереѣ Питта, во Флоренціи, находится главное произведеніе представителя такихъ взглядовъ, *Пьетро Перуджино* (1446—1524), „Снятіе со Креста“, полное своеобразнаго религіозно мечтательнаго экстаза.

Въ XVI вѣкѣ жили такіе колоссы искусства эпохи возрожденія, какъ *Леонардо да-Винчи, Микель Анжело Буонарроти, Рафаэль Санціо, Антоніо Корреджо* и др.

Леонардо да-Винчи (1452—1519) достигъ въ своихъ произведеніяхъ, при полномъ реализмѣ, изумительной красоты и классическаго совершенства. Его лучшая работа—„Тайная вечеря“,—въ трапезной монастыря S-ta Naria della Gracie, въ Миланѣ, бывшая долгое время испорченной, но теперь реставрированная. Продолжателями его являются: *Бернардинъ Луини, Гауденціо Феррари, Андреа Соларіо* и др. *Микельанжело Буонарроти* (1475—1563), скульпторъ, архитекторъ, поэтъ и живописецъ, ставившій задачею не только передачу красоты но главнымъ образомъ, выраженіе той или иной идеи. Главное произведеніе его—фрески потолка Сикстинской капеллы въ Римѣ и алтарный образъ Страшнаго Суда, написанный на слова: „Идите отъ Меня, проклятые“. Его послѣдователи *Фра-Бартоломео* (1469—1517) и *Андреа дель Сарто* (1486—1531), соперничавшій по части свѣтовыхъ эффектовъ даже съ величайшимъ колористомъ той эпохи—*Антоніо-Аллегри да-Корреджо* (1494—1534). Въ дальнѣйшемъ, благодаря чрезмѣрной подражательности внѣшнимъ чертамъ и особенностямъ стиля первыхъ трехъ художниковъ, ученики ихъ впали въ манерность и условность, на долгое время воцарившіяся въ флорентійской школѣ.

Рафаэль Санціо (1483—1520) прошелъ школу Перуджино и закончилъ свое художественное образованіе во Флоренціи. Къ этимъ пернымъ шагамъ его дѣятельности относятся: „Марія съ Младенцемъ“ (въ Берлинскомъ музеѣ), „Обрученіе Маріи“ (въ Миланѣ) и „Положеніе во гробъ“ (въ палаццо Боргезе, въ Римѣ).

Въ 1508 г. Рафаэль, по приглашенію папы Юлія II, переѣхалъ въ Римъ, гдѣ исполнилъ цѣлую серію картинъ въ покояхъ и залахъ Ватикана, извѣстную подъ названіемъ „Рафаэлевскихъ станцъ“. По окончаніи ея, онъ сдѣлалъ 10 оригиналовъ-картоновъ изъ исторіи

жизни апостоловъ, для ковровъ на стѣны Сикстинской капеллы. Далѣе, по порученію папы Льва X, Рафаэль руководилъ работами по украшенію ложъ въ первомъ дворѣ Ватикана. Имъ написанъ, кромѣ того, цѣлый рядъ портретовъ и большихъ картинъ, изображающихъ Божію Матерь и Св. Семейство. Въ этихъ картинахъ онъ исчерпалъ всѣ духовныя области мышленія того времени; стиль его сдѣлался общимъ для всѣхъ итальянскихъ художниковъ, а его геній, воплощенный въ его безсмертныхъ произведеніяхъ, вдохновлялъ послѣдователей его школы. Мадонна della Sedia, Мадонна Фонтенеблосская и много друг.), поражаютъ то воплощеніемъ идеальной женской красоты и материнской нѣжности, то выраженіемъ чистаго благоговѣйнаго чувства или своимъ торжественно спокойнымъ величіемъ. Кромѣ того, онъ былъ однимъ изъ величайшихъ мастеровъ исторической живописи. Въ Ватиканской коллекціи хранится одна изъ самыхъ замѣчательныхъ работъ Рафаэля— „Преображеніе“,

Антоніо-Аллегри да-Корреджо первое время находился подъ вліяніемъ да-Винчи, но вскорѣ же началъ достигать въ своихъ произведеніяхъ изумительной законченности и совершенства граціи. Онъ, какъ никто до его времени, не владѣлъ тайной красочныхъ сочетаній. Въ его картинахъ то море радости и восторга опьяняющей страсти, то какая-то, ему лишь свойственная, полусладостная, полугорестная печаль. Фигуры его, полныя свѣта и внутренняго воодушевленія, живутъ и движутся. Его кисти принадлежатъ: фрески въ женскомъ монастырѣ св. Павла, въ Пармѣ; тамъ же, въ музеѣ—Madonna della Skodellà (или „День“) и „Снятіе со креста“. Въ неаполитонскомъ музеѣ—Zingarella религіознаго содержанія. Впечатлительная, живая и веселая особенность его характера сказалась въ картинахъ: Юпитеръ и Іо (въ Вѣнскомъ бельведерѣ), Даная (палаццо Боргезе, въ Римѣ) и купающаяся Леда (Берлинскій музей).

Венеціанская школа пережила нѣсколько періодовъ; постороннія вліянія мало касались ея, благодаря чему она и осталась самобытной въ своемъ прогрессирующемъ развитіи. Успѣхамъ ея способствовалъ цѣлый рядъ крупныхъ талантовъ, давшихъ эффектную разработку колорита; ея адепты, въ поискахъ красоты, стремились къ экспрессивности въ изображеніи простой дѣйствительности, блещущей вѣчной красотой и идеальной возвышенностью. Главою ея считается *Тиціанъ Вечелліо* (1487—1577), который за свою, почти вѣковую дѣятельность, далъ многочисленные образцы того, чего добивались венеціанцы. Картины его отличаются удивительной глубиной психологическаго пониманія,

замѣчательнымъ блескомъ колорита и точностью исполненія; онѣ находятся почти во всѣхъ картинныхъ галлереяхъ Европы. Особенно замѣчательны: Христосъ съ динаріемъ; Вакханалія—въ Мадридѣ, Бахусъ и Аріадна—въ Лондонѣ, Положеніе во гробъ и Мадонна съ кроликомъ—въ Луврѣ, Венера на ложѣ въ объятіяхъ Амура (въ Уффиціяхъ, во Флоренціи) и мн. др., а также безчисленные портреты.

Изъ послѣдователей его назовемъ: его товарищъ по ученію *Джорджане* (1482—1510), собственно выступившій на поле дѣятельности раньше Тиціана (главное произведеніе—Богоматерь на тронѣ, въ церкви Кастель-Франко); *Джакопо, Пальма Веккіо; Тинторетто* и *Паоло Веронезе*—талантливый основатель декоративной живописи.

Въ XVII столѣтіи въ Италіи снова замѣчается періодъ упадка искусства: оно становится изысканнымъ и рутиннымъ; въ этомъ вѣкѣ замѣчается два направленія: Болонская, извѣстная подъ названіемъ „эклектической", школа, представители которой *Гвидо Рени* (1575—1642), *Доминикино* (1581—1641), *Альбани* и др., заимствуя у знаменитыхъ мастеровъ эпохи Возрожденія не только ихъ техническіе пріемы, но и самый духъ, въ силу своей подражательности давали только холодное и слабое отраженіе дивныхъ созданій Ренессанса; другіе же, какъ, напримѣръ, *Сальваторъ Роза* (1615—1673), съ полнымъ и даже утрированнымъ реализмомъ изображали кровавыя сцены и стычки, среди мрачной горной обстановки.

Нидерландская и голландская школы.

Итальянская живопись, занесенная въ средніе вѣка на сѣверъ Европы, въ Нидерланды, сразу приняла здѣсь своеобразный характеръ и національныя черты. Живопись среди отраслей искусствъ заняла здѣсь первенствующее мѣсто. Въ концѣ XVI вѣка и въ эпоху возрожденія, направленіе нидерландской живописи измѣняется въ сторону подражанія великимъ мастерамъ современныхъ итальянскихъ школъ; новаторами въ этомъ отношеніи были *Квентинъ Массейсъ* (1460—1530) и *Лука Лейденскій* (1494—1533). Рядомъ съ итальянизированной живописью шла самостоятельнымъ путемъ группа художниковъ—націоналистовъ, стремившихся къ реализму въ выраженіи сюжетовъ изъ народной жизни и мѣстной природы; представители ея: *Питеръ Брюсенъ старшій, Паулусъ Бриль, Лукасъ Вальхенбаргъ* и др. Съ выдѣленіемъ сѣверныхъ провинцій въ самостоятельную федерацію, искусство Нидерландовъ окончательно раздѣлилось на двѣ школы: фламандскую и голландскую. Величайшимъ художникомъ первой былъ *Питеръ*

Паулусъ Рубенсъ (1577—1640), создавшій въ своихъ разнообразныхъ по содержанію и весьма многочисленныхъ произведеніяхъ свой стиль, полный страсти и живой энергіи; они отличаются живописностью композиціи, смѣлымъ рисункомъ и эффектностью свѣта и тѣней. Изъ его послѣдователей-фламандцевъ назовемъ *Антониса Ванъ-Дейка* (1599—1641). Величайшимъ мастеромъ жанра фламандской школы считается *Давидъ Тенирсъ Младшій* (1610—1690). Голландская школа выдвинула геніальнѣйшаго *Рембрандта ванъ-Рейна* (1606—1669). Это реалистъ, поражающій жизненностью и выразительностью; онъ создалъ обширную школу учениковъ и послѣдователей: *Болъ, Г. Флинкъ, Н. Масъ* и мн. др. Изъ великихъ портретистовъ той эпохи извѣстны: *Бартоломеусъ ванъ-деръ Гельстъ* (1613—1670) и *Франсъ Гальсъ старшій* (1580—1666). Весьма распространенный и блестящій отдѣлъ живописи въ Голландіи—пейзажъ нашелъ себѣ яркихъ выразителей въ лицѣ: *Янъ ванъ-Гойена* (1595—1656), *Якоба ванъ-Рейсдаля* и *Мейндерта Гоббема.* Бытовые живописцы: *Андріанъ* и *Исакъ ванъ-Остаде* (1610—85; 1621—49), *Янъ Стэнъ* (1626—1679), *Питеръ де-Гогъ* (1630—77) и *Франсъ ванъ-Мирисъ* (1635—1681).

Французская живопись.

Первыя эпохи искусства Франціи, находившейся въ близкомъ сосѣдствѣ съ Италіей и Нидерландами, говорятъ намъ только о подражательности то фламандскому, то итальянскому стилю, что, періодически замѣняясь, длилось вплоть до эпохи XVII вѣка, когда, благодаря покровительству цѣлаго ряда королей, какъ Генрихъ IV, Людовикъ XIII и Людовикъ XIV, искусство вылилось въ псевдо-классическій, болѣе или менѣе національный стиль. Лучшими представителями этого времени считаются: *Никола Пуссенъ* (1594—1665), *Шарль Лебренъ* (1619—1690), *Пьеръ Миньяръ* (1612—1695) и *Клодъ Лорренъ* (1600—1682). Изъ художниковъ конца XVI и начала XVII вѣка назовемъ портретистовъ: *Гіассенъ Риго* (1659—1744) и *Никола де-Ларжильеръ* (1656—1746).

Германія.

Началомъ развитія нѣмецкой живописи считается конецъ XV вѣка, когда въ Германіи опредѣлились и обособились три художественныя направленія, шедшія по путямъ новой нидерландской школы.

Швабская школа, въ лицѣ *Мартина Шонгауэра* (1450—1491),

Бартоломея Вейтблома и *Ганса Гольбейна* (старшаго), довольно близка къ традиціямъ послѣдователей школы ванъ-Эйковъ, но исполнена большей прочувствованностью. *Гансъ Гольбейнъ младшій* (сынъ перваго), (1497—1543) внесъ въ свои, проникнутыя итальянскимъ духомъ, произведенія жизненность, выразительность, тщательную моделировку человѣческаго тѣла и смѣлость широкаго письма. Лучшее его произведеніе—„Мадонна семейства Майера“ находится въ Дармштадтѣ.

Франконская школа, или нюренбергская; главный представитель ея, *Альбрехтъ Дюреръ* (1471—1528), извѣстенъ какъ основатель теоретической науки о живописи; его „Поклоненіе волхвовъ“ (въ музеѣ Уффици) и, такъ называемые, четыре темперамента—изображенія четырехъ евангелистовъ—отличаются богатствомъ фантазіи, силою выраженія и естественностью, но проникнуты сухостью и рѣзкостью.

Третья школа, въ лицѣ *Луки Кранаха Старшаго* (1472—1553), первоначально находившагося подъ вліяніемъ франконской школы, при всей своей поэтичности и наивной прелести, страдаетъ сухостью и неуклюжестью. Лучшими произведеніями Кранаха считаются:! Распятіе, Тайная вечеря, Воскресеніе мертвыхъ, Страшный Судъ, серія портретовъ и картины античной миѳологіи: Судъ Париса, Спящая Нимфа, Венера и Амуръ и др. Въ послѣднихъ Кранахъ наиболѣе натуралистиченъ, хотя съ оттѣнкомъ манерности и нѣкоторой утрировки.

Весь XVII и XVIII вѣкъ для германской живописи вообще былъ періодомъ упадка и не далъ ничего сколько-нибудь интереснаго и выдающагося, подобно англійскому искусству, которое вплоть до XVIII вѣка страдало подражательностью, и только съ началомъ его вступило въ эпоху расцвѣта и самобытности.

Испанская живопись.

Расцвѣтъ искусствъ въ Испаніи начинается съ XVI вѣка (сказанное относится исключительно къ искусству живописи, такъ какъ скульптура и архитектура находятся и далѣе въ состояніи подражательности), когда въ различныхъ городахъ ея образовались многочисленныя школы, державшіяся всѣ, въ большей или меньшей степени, реалистическаго направленія. Особенно выдѣлилась Севильская школа, давшая нѣсколько всемірно-извѣстныхъ мастеровъ живописи по всевозможнымъ сюжетамъ, именно: натуралистъ, отличавшійся теплотою и гармоничностью колорита, *Хозе де-Рибера* (1588—1652), великолѣпный колористъ и пейзажистъ *Діего Веласкезъ* (1599—1660); художники-

мистики: *Франсиско де-Зурбарано* и великій *Эстобанъ Мурильо* (1617—1682).

По смерти этихъ выдающихся геніевъ, подъ вліяніемъ общихъ историческихъ законовъ, живопись въ Испаніи постепенно вырождается и всходитъ въ стадію упадка.

IV. Новая живопись.

Восемнадцатый вѣкъ.

Искусство живописи въ этомъ столѣтіи достигло новаго, совершенно особаго расцвѣта, на почвѣ націонализма и всесторонности художественной мысли. Различіе религіозныхъ воззрѣній и политическихъ убѣжденій въ разныхъ странахъ западной Европы привело къ тому, что живопись въ католическихъ странахъ продолжала еще часто разрабатывать религіозныя идеи, протестантскія же страны окончательно покинули путь традицій и обратились въ сферѣ искусства къ дѣйствительной жизни, въ самыхъ повседневныхъ, обыденныхъ ея проявленіяхъ.

Природа и жизнь въ схоластическомъ искусствѣ среднихъ вѣковъ были чѣмъ-то грѣховнымъ и злымъ; ихъ ненавидѣли, боролись, презирали, подавляли и проклинали, но не изучали, не изслѣдовали и не познавали. Дѣйствительность была закрытой книгой, которую средневѣковая церковь запечатала своими семью печатями. Но въ эпоху Возрожденія искусствъ и наукъ, природа—это тайная, запрещенная и тѣмъ болѣе старстная любовь. Ея искусство, какъ и наука, плоды освождающагося и начинающаго сознавать свои силы духа,, стремятся къ природѣ, къ покоренію и познанію ея силъ, путемъ погруженія въ классическую древность. Уже Леонардо да-Винчи считалъ наблюденіе природы высшей художественной школой въ противоположность сухому копированію древнихъ образцовъ, точно такъ же какъ и творенія Микель-Анжело выступаютъ какъ произведенія самостоятельнаго искусства наряду съ античнымъ направленіемъ. Развитіе революціонныхъ идей и, связанное съ этимъ, паденіе мистицизма расширили кругъ задачъ искусства. Исканія въ области искусства въ теченіе Средневѣковья и эпохи Возрожденія можно выразить кратко, именнослѣдующимъ опредѣленіемъ: всякое сильное стремленіе души человѣка принимаетъ обыкновенно религіозныя формы, претворяется въ религіозное чувство, но чѣмъ меньше удовлетворенія своихъ душевныхъ запросовъ находили люди въ отживающихъ религіозныхъ формахъ, тѣмъ рѣшитель-

нѣе направлялось ихъ духовное стремленіе въ сторону созерцанія природы. Такимъ образомъ, естественно и постепенно возникъ, выросъ и достигъ расцвѣта натурализмъ, основная черта живописи XVIII вѣка. Въ теченіе его окончательно обособились области религіозной и исторической живописи и другіе самостоятельные виды ея: жанръ, пейзажъ, nature morte и живопись животнаго царства. Новыя открытія въ области химіи и изобрѣтенія въ техникѣ способствовали разработкѣ колорита и свѣтотѣни, а также и большему приближенію къ внѣшности предметовъ изображаемой дѣйствительности.

XVIII вѣкъ былъ для Франціи эпохой новаго искусства. Величавый, чопорный стиль предыдущаго столѣтія смѣнился капризнымъ, игривымъ, заразительно-веселымъ и кокетливымъ направленіемъ. Живопись стала брать сюжеты изъ современной блестящей жизни общества и отразила въ своихъ произведеніяхъ все ея изящество, остроуміе, полное непринужденной и чувственной граціи, и внѣшнюю красоту. Однимъ изъ выдающихся изобразителей нравовъ той эпохи былъ *Антуанъ Ватто* (1684—1721). Картины его блещутъ нѣжнымъ и теплымъ колоритомъ и тонкимъ изяществомъ рисунка. Художникъ-изобразитель нравовъ и идей наивно-чувственнаго и легкомысленнаго общества начала XVIII вѣка, онъ былъ прозванъ современниками „Peintre des fêtes galantes"—живописецъ изящныхъ празднествъ. Его послѣдователями были: *Патеръ, Никола Лакре, Франсуа Лемуанъ* и *Франсуа Буше* (1703—1770). достигшій на поприщѣ своего учителя небывалой славы. Онъ отличался громадной плодовитостью своихъ произведеній и, страстно преданный своему любимому дѣлу, оставилъ по себѣ болѣе 1000 картинъ и около десятка тысячъ мелкихъ рисунковъ. Утонченная чувственность и легкіе жанры современниковъ, играющихъ въ любовь и деревенскую жизнь, нашли въ немъ эффектнаго выразителя; это направленіе въ живописи Буше нашло сторонника въ лицѣ *Оноре Фрагонара* (1732—1806).

Моралистами того времени были *Жанъ-Батистъ-Шардэнъ* (1699—1779) и талантливый *Жанъ-Грезъ* (1725—1805), изображавшіе картины простой буржуазной жизни, съ подчеркиваніями модныхъ тогда рѣзкой чувствительности или наивной сантиментальности. И тотъ и другой, подъ конецъ своей дѣятельности, отстали отъ общаго движенія и были признаны устарѣвшими.

Портретисты: *Елизавета Виже-Лебренъ* (1755—1842), *Риго, Ляржильеръ* и мастеръ пастельной живописи *Ла-Туръ* (1704—1788), въ портретной мастерской котораго перебывалъ весь тогдашній веселый и изящный Парижъ.

Художникомъ античнаго міра былъ республиканецъ *Давидъ* (1748—1825); выдающимся маринистомъ, а также пейзажистомъ и мастеромъ жанра должно признать *Жозефа Вернэ* 1714—1789). Къ эпохѣ Людовиковъ XVI и XV относится начало художественныхъ выставокъ, благодаря которымъ искусство вышло изъ галлерей знати и королевскихъ дворцовъ на судъ публики и стало общедоступнымъ. Учрежденіе ихъ вывело искусство изъ нѣдръ рутины и сдѣлало его живымъ: оно стало считаться съ общественнымъ мнѣніемъ и получило всѣ данныя для дальнѣйшаго развитія. Отцомъ художественной критики является во Франціи Дидро.

Католическая церковь, угрожаемая паденіемъ своего былого могущества, подъ вліяніемъ духа времени, обратилась къ натурализму. Представителями религіозной живописи такого направленія были *братья Карачио*, жившіе еще въ предыдущемъ столѣтіи (фрески Аннибала Караччи въ палаццо Фарнезе и его же „Причащеніе св. Іеронима", въ Ватиканѣ); направленіе это поддерживалось и въ XVIII в. учениками ихъ послѣдователей (*Гвидо Рени, Микель-Анджелло-Америго да-Кара ваджо*). Традиціи же венеціанской школы усвоили и развивали венеціанцы: *Антоніо Канале* (1697—1768), его племянникъ *Бернардо Белотто Каналетто* (1720—1780) и ученикъ послѣдняго *Франческо Гварди* (1712—1793), изобразители архитектурныхъ видовъ зданій, каналовъ и площадей Венеціи, а также и сценъ изъ жизни ея обитателей. Крупнымъ талантомъ отличался художникъ-декораторъ *Джованни-Баптистъ-Тъеполо* (1697—1770), ярый поклонникъ старыхъ венеціанскихъ традицій, картины котораго полны внутренней красоты и дышутъ вдохновеніемъ.

Заслуживаютъ вниманія: портретистка *Розальба Карръера* (1675—1757) и выразитель живого юмора жанристъ *Пьетро Ланги* (1702—1762). Живопись Голландіи въ XVIII столѣтіи пришла въ упадокъ и подпала подъ вліяніе искусства Франціи, стала холодной и вычурной и утратила свое минувшее значеніе. На протяженіи всего вѣка встрѣчаются только живописцы naturemorte *Янъ-ванъ-Гейзумъ* и *Рахиль Рейшъ* (1664—1750) и нѣк. другіе.

Въ такомъ же приблизительно положеніи находилась и нѣмецкая живопись, гдѣ болѣе или менѣе незауряднымъ художникомъ человѣческой красоты, наосновѣ античныхъ началъ, былъ *Рафаэль Менгисъ* (1728—1779), эклектикъ, старавшійся соединить въ своихъ картинахъ красоту антиковъ и искусство Рафаэля; изъ произведеній его наиболѣе извѣстны: „Вознесеніе Христово" (въ Дрезденѣ) и „Пар-

насъ"—вилла Альбани, близъ Рима. Второй представительницей классицизма въ Германіи была *Анжелика Кауфманъ* (1742—1808).

Наиболѣе счастливой въ этомъ столѣтіи оказалась Англія, для которой XVIII вѣкъ былъ эпохой расцвѣта живописи. Ранѣе Англія не имѣла національной живописи, и художники ея, главнымъ образомъ, портретисты, слѣдовали французскимъ и голландскимъ образцамъ. Довольно итальянизированнымъ былъ *Джошуа Рейнальдсъ* (1723—1792), положившій основаніе блестящей разработкѣ колорита и богатому рисунку въ своихъ многочисленныхъ портретахъ англійской аристократіи, равно какъ и его конкуррентъ *Томасъ Генсбору* (1727—1788), неподражаемо передававшій характерныя черты англосаксонской расы. Выдающимся баталистомъ былъ *Беньяминъ Уэстъ*, положившій начало англійской баталистической школѣ, а пейзажистъ *Ричардъ Уильсонъ* (1714—1782) былъ крупнымъ талантомъ въ своей области.

Столпомъ англійской живописи XVIII вѣка былъ *Уильямъ Гогартъ* (1697—1764), создатель новой англійской школы, въ томъ видѣ, какъ еще въ XVII вѣкѣ пробовали писать голландцы. Величіе школы Гогарта заключается въ самобытности, естественности и простотѣ. Гогартъ былъ сатирикомъ; его нѣсколько грубоватое, но искренне правдивое и талантливое изображеніе современныхъ нравовъ и пороковъ бичевало съ неумолимой строгостью ложь и пустоту аристократической части англійскаго общества, прикрытыхъ внѣшнимъ лоскомъ и показной чистотою. Гогарту единственно ставятъ въ вину слабость колорита. Среди многочисленныхъ его произведеній наиболѣе интересны серіи: „Бракъ по модѣ" и многочисленныя гравюры.

Развитіе живописи въ Англіи находится въ тѣсной связи съ ростомъ ея культуры, опередившимъ остальныя страны; Англія первая сбросила съ себя слѣды рутины и вступила на новый путь, по которому впослѣдствіи двинулась цивилизація и другихъ народовъ. Въ XIX вѣкѣ культурное вліяніе ея распространилось по всей Европѣ.

Изъ исторіи живописи XVIII вѣка видно, что въ теченіе его искусство все болѣе и болѣе отдалялось отъ традицій эпохи Возрожденія и его обветшалыхъ формъ и проникалось началами реалистическаго направленія, давшаго пышный расцвѣтъ въ XIX вѣкѣ.

Девятнадцатый вѣкъ.

Живопись этого столѣтія, съ успѣхами образованности и поднятія общей культуры, перестала быть достояніемъ привилегированныхъ классовъ общества, распространилась во всѣхъ его слояхъ, сблизилась съ народомъ и поднялась на недосягаемую прежде высоту. Живопись со-

временной намъ эпохи не имѣетъ какихъ-либо узкихъ опредѣленныхъ задачъ и ограниченныхъ предѣловъ въ выборѣ сюжетовъ; вся наша жизнь, всѣ наши духовные запросы и стремленія—все это близко къ искусству и свѣщается имъ. Исторія живописи только что минувшаго вѣка перечисляетъ намъ безчисленное множество именъ талантливыхъ художниковъ, равныхъ которымъ мы не знаемъ въ предыдущія эпохи. Кромѣ того, съ теченіемъ времени живопись во многихъ чертахъ теряетъ свой прежній замкнуто-національный характеръ и становится понятной и близкой каждому, безъ различія ихъ племенъ и расъ.

Исторія живописи XIX вѣка, благодаря своему колоссальному развитію, не можетъ быть изложена въ одной главѣ: одинъ перечень именъ художниковъ и ихъ произведеній можетъ занять собою цѣлые десятки томовъ, мы же изложимъ вкратцѣ только главныя теченія въ живописи этого вѣка и ограничимся *перечнемъ* главнѣйшихъ силъ.

Завѣты Менгса произвели въ живописи Германіи цѣлый переворотъ. Шлезвижецъ *Асмусъ-Яковъ Картенсъ* (1754—1798) считается основателемъ нѣмецкой классической школы. Благородство его рисунка и античная простота были усвоены и разработаны его послѣдователями: *Эбергардомъ Вектеромъ и Готлибомъ Шикомъ* (1776—1872). Въ оппозицію традиціямъ минувшаго вѣка, встала группа „назарейцевъ", въ лицѣ: *Петра фонъ-Корнеліуса* (1783—1867), *Іосифа-Антона Коха* (1768—1839), *Филиппа Фейта* (1793—1877), *Фридриха Овербека* (1789—1869), *Вильгельма Шадова* и нѣкоторыхъ другихъ. Ихъ стремленіемъ было воскресить итальянскую живопись эпохи Рафаэля. Памятниками ихъ увлеченій остались въ Италіи: фрески въ Римѣ, въ виллѣ Массими, и во дворцѣ Бартольди, на Monte Puncio. Сюжетами ихъ были: библейскія и евангельскія сказанія и притчи, „Божественная комедія", Данте, „Неистовый Роландъ" Аріосто и „Освобожденный Іерусалимъ" Тассо; помимо этого, картины ихъ находятся и въ Германіи (фрески П. Корнеліуса въ берлинской королевской усыпательницѣ; знамениты также его иллюстраціи къ изданіямъ Фауста и Нибелунговъ). Направленіе назарейцевъ, бравшихъ въ образецъ не античное искусство, а среднеитальянское, съ исходной точкой—христіанское и нѣмецкое чувство, удержалось недолго и заглохло со смертью его вдохновителей.

Крупнѣйшимъ представителемъ мюнхенской школы и сторонникомъ Корнеліуса былъ *Вильгельмъ Каульбахъ* (1804—1874), сатирикъ, обладавшій колоссальнымъ воображеніемъ; картины его отличаются эффектной композиціей и ясной обработкой историческихъ и философскихъ сюжетовъ (композиціи къ „Reineke Fuchs", „Битва Гунновъ"—

въ Новомъ музеѣ въ Берлинѣ). Внукъ его, *Фр. Августъ* (род. 1850)— нынѣ директоръ мюнхенской академіи художествъ (подражатель Гольбейна, жанристъ). Среди послѣдователей мюнхенской школы выдѣляются: *Бернгардъ Негеръ, Ф. Фольцъ* и *Карлъ Пилоти* (1826—1886)— историческіе сюжеты; *Петръ Гессъ* (1791—1871), *Францъ* и *Альбрехтъ* (1706—1861) *Адамы*—баталисты. Въ области жанра: *Гисбертъ Флюггенъ, Францъ фонъ-Дефреггеръ* (род. 1835) и *Эдерадъ Курцбауэръ* (1840—1879). Пейзажисты: *Христіанъ Эрнстъ, Бернгардъ Моргенштернъ* (1805—1867) и *Шлейхъ*.

Дюссельдорфская школа, зародившаяся еще въ XVIII столѣтіи, достигаетъ теперь высокаго развитія; здѣсь положено начало нѣмецкому романтизму—направленію, противоположному классическому, характеризующемуся стремленіемъ къ граціозному, сверхестественному и таинственному и отличающемуся пристрастіемъ къ народности и старинѣ. Романтизмъ Германіи, возродившій въ живописи старыя императорскія эпохи во всемъ ихъ блескѣ, впалъ вскорѣ же въ сантиментально-лирическій характеръ. Сюжеты его: ветхозавѣтныя лица, мадонны, рыцари и разбойники, нимфы и монахи и т. п. Вообще въ нѣмецкой живописи середины минувшаго вѣка то и дѣло трактуются деревенская новеллистика и эскизы монастырской жизни.

Главой дюссельдорфской школы былъ *Карлъ-Фридрихъ Лессингъ* (1808—1880), положившій начало пути, по которому пошла впослѣдствіи нѣмецкая историческая живопись, а также *Эдуардъ Бендеманъ* (1811—1889), знаменитый профессоръ и директоръ Дюссельдорфской академіи (1859 г.)—историческій жанръ и пейзажъ. Въ этой же области живописи извѣстны: семейство *Зонъ (Карлъ-Фердинандъ,* 1805 —1867; *Рихардъ* и *Карлъ*—сыновья его; племянникъ его—*Вильгельмъ). Генрихъ Мюке, Христіанъ Келеръ, Карлъ Штейнбенъ* (1788—1855); нѣсколько образовъ послѣдняго находятся въ Исаакіевскомъ соборѣ, въ Петербургѣ, и *Эммануэль Лейтце* (1816—1865). Художники жанра: *Людвигъ Кнаусъ* (р. 1829), отличающійся блестящимъ колоритомъ и мастерскимъ выполненіемъ подробностей, и *Бенжаменъ Вотье*—родомъ швейцарецъ, (р. 1829), профессоръ въ Дюссельдорфѣ. Среди пейзажистовъ этой школы выдѣляются: *Вильгельмъ* (1802—1866) и *Іоганнъ-Вильгельмъ Ширмеры* (1807—1863), *Лей* и мн. др.

Изъ идущихъ самостоятельными путями остальныхъ нѣмецкихъ школъ можно упомянуть слѣдующія: *Дрезденская (Юліусъ Шнорръ фонъ-Карольсфельдъ,* 1794—1872; *Юлій Гюбнеръ* (1806—1882), *вѣнская (Петръ Краффъ, Іосифъ Дангаузеръ* (1805—1845), и *Ф. Вальдмюллеръ* (1793—1865)—жанръ; портретисты: *Генрихъ Ангели,* (р.

1840), и *Гауэрманнъ;* историческая живопись: *Карлъ Раль* (1812—1865), *Михель Мункачи* (1848—1896), и *Янъ Матейко* (1838—1893). Берлинская дала цѣлый рядъ талантливыхъ художниковъ во всѣхъ видахъ живописи, особенно въ эпоху романтизма. Изъ ея послѣдователей выдѣляются: *Антонъ фонъ-Вернеръ* (р. 1842 г.), выдающійся жанристъ, директоръ Берлинской академіи, также *Карлъ-Вильгельмъ Кольбе* (1781—1853); религіозно-историческая живопись: *Вильгельмъ Вахъ* (1785—1845), и *Карлъ Бегасъ* (1794—1854), а также и его сыновья: *Оскаръ* (1823—1883)—портретистъ, *Адальбертъ* (1836—1888)—историческій жанръ, и жена Адальберта—портретистка *Луиза Бегасъ.* Портретисты: *Францъ Крюгеръ* (1797—1857) и *Эдуардъ Магнусъ.* Историческая живопись: *Адольфъ Менцель* (р. 1815 г.), *Юлій Шрадеръ* (р. 1815) и *Густавъ Рихтеръ* (1823—1884). Пейзажистъ *Эдуардъ Гильдебрандтъ* (1817—1868) и художники жанра: *Карлъ Вернеръ* (р. 1808) и его ученикъ *Людвигъ Пассини* (р. 1832 г.).

Кромѣ перечисленныхъ школъ заслуживаетъ вниманія: *Кенигсбергская, Веймарская (Б. Генелли* и *Фридрихъ Прелleръ,* знаменитый нѣмецкій пейзажистъ, 1804—1878), *Штутгардская,* въ г. Карлсруэ (*Гансъ Фредерикъ Гуде,* норвежецъ, род. 1825; профессоръ Берлинской академіи). Необходимо упомянуть о г. Лейпцигѣ, какъ центрѣ нѣмецкой художественной промышленности.

Изъ современныхъ художниковъ Германіи наиболѣе извѣстны: *Максъ Либерманъ; Францъ Штукъ* (р. 1863)—картины его, библейскаго и миѳологическаго содержанія, съ причудливымъ мистико-аллегорическимъ замысломъ, отличаются превосходнымъ исполненіемъ („Стражъ рая“, „Искушеніе“, „Грѣхъ“, „Невинность“) и *Максъ Клингеръ* (р. 1857 г.), соединяющій въ своихъ высокохудожественныхъ произведеніяхъ эллинизмъ съ психологіей современности, дающей часто синтезъ христіанства съ античностью („Судъ Париса“, „Распятіе“, „Христосъ на Олимпѣ“). *Фрицъ фонъ-Уде* (р. 1848), проф. въ Мюнхенѣ; натуралистъ, перенесшій его метафизическимъ задачамъ религіозной живописи.

Во Франціи преемниками Давида были: *Гро* (1771—1835), крупный талантъ („Наполеонъ въ Яффѣ“, „Битва при Абукирѣ“) и *Теодоръ Жерико* (1791—1826), выдающійся романтико-натуралистъ („Крушеніе Медузы“). Ученики его: *Еженъ Делакруа* (1799—1863) и *Ипполитъ Фландренъ* (1809—1864, находившійся подъ вліяніемъ Овербека. *Прюдонъ* (1758—1823) первый возсталъ противъ всевдо-античной системы Давида; не отрицая античнаго искусства, онъ искалъ въ немъ грацію, наивную чувственность и разнообразную игру свѣта и тѣни. Изъ живописцевъ первой половины XIX вѣка во Франціи извѣстны: *Поль Деля-*

рошъ (1797—1856), написавшій съ большой смѣлостью композицію, цѣлый рядъ картинъ изъ новѣйшей исторіи („Смерть герцога Гиза“). Также *Жираде Тріозонъ* (1767—1824) и *Геренъ* (1774—1833)—предвѣстники романтизма.

Романтизмъ Франціи, исповѣдуемый Жерико и Делакруа, вылился здѣсь въ бурно-эстетическое выраженіе энергіи и страсти, въ эффектномъ освѣщеніи и при роскошной обстановкѣ; успѣхи, а равно и недочеты этого направленія естественно вызвали себѣ оппозицію, въ лицѣ неподражаемаго классика-портретиста *Жана-Огюста-Доминика Энгра* (1781—1867). Среднее положеніе между этими крайностями занялъ классикъ по образованію, но встрѣтившійся въ юности съ романтизмомъ, *Ари Шефферъ* (1795—1858), родомъ голландецъ, послѣдователь Корнеліуса, писавшій почти исключительно на религіозные сюжеты. Въ области живописи животныхъ славились: *Тройонъ, Браскасса* и *Роза Бенеръ* (р. 1828). Жанръ: *Жанъ-Луи Мэйсонье* (1815—1891), *Густавъ Доре* (1833—1883). Пейзажисты: *Теодоръ Руссо* (1812—1867), *Добиньи* (1817—1878) и *Жюль Дюпре* (1812—1889). Историческій жанръ: *Жеромъ* (р. 1824 г.), *Алекс. Кабанель* (1824—1889) и *Поль Бодри* (1828—1886), одинъ изъ первыхъ отступниковъ отъ классицизма во имя современности и реальности, сочетавшій въ своихъ произведеніяхъ идеализмъ съ оттѣнкомъ чувственности („Убійство Марата“, „Орфей и Эвредика“). Баталисты: *Альфонсъ Невиллъ* (1836—1885) и *Детайль* (р. 1848). Представители родственнаго по духу Франціи швейцарскаго искусства: пейзажистъ *Александръ Калама* (1810—1864) и *Арнольдъ Беклинъ* (р. 1827 г.)—историческій жанръ, поэтъ весны и грандіозной красоты природы своей страны, сторонникъ антиреалистическаго направленія, увлекающій зрителя въ область фантазіи и грезъ.

Въ срединѣ XIX столѣтія по живописи Франціи возникло оригинальное и совершенно новое направленіе, начало которому положилъ въ 1860 г. *Эдуардъ Манэ* (1832—1883); направленіе это имѣло цѣлью передать въ краскахъ исключительно *впечатлѣніе* отъ видѣннаго въ природѣ и носитъ названіе *импрессіонизма*. Манэ, талантливый жанристъ, примѣнилъ въ своихъ картинахъ то, что прежде чувствовали пейзажисты, т.-е. воздухъ. Импрессіонизмъ есть стремленіе передать вибрацію свѣта въ воздухѣ и пространствѣ, при помощи локальныхъ цвѣтовъ, въ зависимости отъ освѣщенія и густоты атмосферы. Манэ далъ рядъ картинъ, имѣющихъ достоинство натуральнаго освѣщенія, въ духѣ plain air'а. Благодаря разработкѣ техники красокъ, давшей въ руки живописцевъ много новыхъ и разнообразныхъ тоновъ, выработалась манера plain air'а, т.-е. художники стали съ успѣхомъ передавать дневной

свѣтъ и ночное освѣщеніе, сумерки и восходъ солнца, лунный свѣтъ и ламповое освѣщеніе. Импрессіонисты усилили требованія простоты и единства картины и, откинувъ всякія подробности формъ, начали воспроизводить впечатлѣніе отъ мгновеннаго взгляда на предметъ, при особенныхъ условіяхъ освѣщенія. Яркимъ представителемъ этого направленія былъ *Бастіанъ Лепажъ* (1848—1884), затѣмъ *Амфредъ Роллъ* (р. 1847), *Франкъ Рафаэлли* (р. 1843), *Дюэзъ* и нѣк. др. *Жанъ Франсуа Милле* (1814—1874), отличавшійся глубокимъ реализмомъ въ изображеніи крестьянскаго быта. Знаменитымъ иллюстраторомъ всемірной исторіи былъ Орасъ Верне (1780—1863).

Англія въ XIX вѣкѣ переживала самый пышный расцвѣтъ своего искусства, начатаго Гогартомъ и развитаго его преемниками. Благодаря высокому уровню своего развитія, англичане усовершенствовали свой вкусъ и подняли свою живопись на недосягаемую съ прошлымъ высоту. *Давидъ Уилъки* (1785—1841), подражатель Гогарта, талантливый изобразитель нравовъ шотландцевъ. Онъ далъ основный тонъ англійскому жанру. За періодъ времени съ 1800—1840 вѣ Англіи были созданы всѣ выдающіяся произведенія ея области пейзажа слѣдующими хидожниками: *Джозефъ-Миллордъ Тэрнэръ* (1775—1851), превосходный пейзажистъ, имѣвшій мало равныхъ себѣ по колориту и свѣтовымъ эффектамъ, основатель всей новой школы пейзажистовъ и давшій толчокъ къ современному колориту; *Самуилъ Проутъ* (1784—1852), выдающійся акварелистъ: *Ландсэръ* и *Чарльзъ Исшлекъ* (1793—1865)—историческій жанръ. Въ срединѣ XIX в. въ [illegible] возникла группа художниковъ „прерафаэлистовъ“, поставившихъ себѣ задачей точно слѣдовать природѣ, при одухотворенности содержанія картинъ и возвратѣ къ непосредственности творчества итальянцевъ эпохи Рафаэля, въ разрѣзъ съ классицизмомъ. Къ этой группѣ относятся: *Джонъ Миллесъ, Вильямъ Гентъ* (р. 1827), *Мадоксъ Браунъ* и нѣк. др.; художники-антики: *Альма Тадема* (р. 1836), *Альбертъ Муръ, Фредерикъ* (1840—1875) и *Робертъ* (р. 1838) *Уокерни Фредерикъ Лейтэнъ* (1870—1896), предсѣдатель Royal Academy.

Во главѣ новѣйшаго направленія стоятъ: уже умершій *Георгъ Мазонъ, Джонъ Георгъ Баутонъ, П. Г. Меррисъ* и *Дж. Рэйдъ.*

За послѣднія 10 лѣтъ XIX в., живопись всей Европы выказываетъ стремленіе къ антиреалистическимъ началамъ, въ міръ фантазіи и поэтическихъ грезъ, при чемъ впереди идутъ: Шотландія, Англія и Бельгія.

Петръ Вергаегенъ (1728—1811) и *Вильгельмъ Геррейнсъ* (1743—1827), являются представителями фламандской школы. Давидъ, прожившій въ изгнаніи въ Брюсселѣ съ 1815—1825 гг., имѣлъ послѣдователей

своего направленія въ лицѣ: *Ванъ-Брэе* (1773—1839), *Пелинка* (1781-1839) и *Навеза* (1787—1869). *Густавъ* же *Ваnnерсъ* (1803—1874), послѣдователь Рубенса, поднялъ знамя возстанія противъ направленія школы Давида и положилъ начало современной бельгійской школѣ. Его ученики: *Никезъ-де-Кейзеръ* и *Эрнестъ Слингенейскій*. Представители новой школы: *Антуанъ Виртцъ* (1806—1865), произведенія котораго составляютъ цѣлую галлерею въ Брюсселѣ, *Луи-Галле*—историческій живописецъ. Далѣе, *Генри Лейсъ* (1815—1869), также историкъ, отличавшійся богатымъ и сильнымъ колоритомъ, соединеннымъ съ глубокимъ чувствомъ. Ученики его: *Іосифъ Лейсъ* (1821—1865), *Филиксъ Девинъ* (1806—1862) и *Викторъ Лагье*.

Въ Бельгіи изобразителями граціозныхъ и изящныхъ женскихъ фигурокъ и головокъ были: *Эмиль Вотерсъ, Эдуардъ Агнесенсъ* и *Порталсъ;* послѣдній съ *Ванъ-Эйкеномъ* и *Свертсомъ,* положилъ начало стѣнной живописи свѣтскаго характера, главнымъ образомъ на историческіе сюжеты.

Пейзажъ и жанръ: *Іоаннъ Баптистъ Мадоу* (1796—1877), *Карлъ Дегру* (1825—1870), *Петръ ванъ-Регермортеръ* (1755—1830) и *Флорентъ Виллемсъ* (1792—1883). Портретистъ: *Ливинъ-де-Винне* (1821—1880); пейзажисты: *Ипполитъ Буланже* (1837—1874) и *Теодоръ Фурнуа* (1814—1871); неподражаемый изобразитель собакъ *Іосифъ Стевенсъ* (1822—1892). Спеціалистами по изображенію воды: *Клейсъ*—виды р. Шельды и *Ванъ-Муръ*—виды каналовъ Венеціи.

Изъ современныхъ художниковъ, стремящихся къ вѣрной передачѣ природы и реалистовъ, славятся: *Густавъ Ваnерсъ*—сцены изъ Бельгійской революціи, *Карлъ Германсъ, Генри де-Брокелеръ* и *Альфредъ Верве.* Всѣ они являются продолжителями традицій старой фламандской школы.

Голландская школа, послѣ цѣлаго вѣка упадка, вновь приходитъ въ блестящее состояніе. Пейзажи и жанры, въ духѣ старинныхъ мастеровъ, доставили художнику *Панеману* громкую извѣстность. Маринисты: *Схотелъ, Луи Мейсъ* и *Вальдорпъ,* и портретисты: *Ванъ-Стри* и *Годжесъ. Шельфгоутъ* (1787—1870), извѣстенъ своими зимними пейзажами.

Романтизмъ, прошедшій волною по всей Европѣ, коснулся и Голландіи и отразился въ произведеніяхъ *Нюйинэ, Верveера* и нѣк. др., хотя они придерживались отчасти голландскихъ традицій.

Какъ неподражаемые портретисты: *Роккузенъ, Куллманъ* и *Коккукъ.* Художники позднѣйшаго времени: *Давидъ Блесъ, бр. Круземаны, Шмидъ, Аллабе* и *Ванъ-Тригтъ. Іосифъ Израэльсъ* знаменитъ точнымъ и высокохудожественнымъ воспроизведеніемъ окружающей дѣйствительности.

Въ XIX в., въ Италіи прославились *Сегантини* (1858—1900), замѣчательный колоритъ, глубоко чувствующій и понимающій природу, и *Доменико Морелли* (р. 1826)—„Искушеніе Св. Антонія". Въ Испаніи—*Маріано Фортуни* (1838—1876), отличавшійся совершенствомъ техники (его „Заклинатель змѣй"—въ Третьяковской галлереѣ, въ Москвѣ) и европейская извѣстность—*Хозе Виллечасъ* и *Зулоага*.

Въ Швеціи—*Цорнъ*, Норвегіи—*Веренскіольдъ* и *Таулоу*.

Послѣ объявленія независимости отъ Англіи, С.-А. Соединенные Штаты начали проявлять склонность и пониманіе искусства. Насадителемъ живописи тамъ былъ *Бенжаменъ Вестъ*, первый художникъ, родившійся въ Америкѣ. *Альстонъ*—единственный романтикъ. *Альбертъ Бирштатъ* перенесъ на свою родину завѣты Дюссельдорфской школы, гдѣ его послѣдователи работали въ ея духѣ до 1860—1865 гг., напр., *Вильямъ-Морисъ Гонтъ*.

Изъ художниковъ послѣдняго времени извѣстны: *Карлъ Марръ*, *Виллъямъ Мерритъ*, *В. Томасъ Дъюингъ* и *Гарлъзъ Фредерикъ*.

Въ послѣдніе годы минувшаго столѣтія въ живописи проникло чрезвычайно оригинальное направленіе, кореннымъ образомъ раздѣлившее художниковъ на два враждующіе лагеря: поклонниковъ стараго искусства и поборниковъ новыхъ началъ, именно *символизма*,—естественное слѣдствіе утрированнаго импрессіонизма. Направленіе это претендуетъ на громадную и блестящую будущность, но трудно доступно массамъ, такъ какъ картины символистовъ совершенно непонятны безъ предварительнаго объясненія сюжета. Къ крайностямъ его относятся: эксцентричность положеній и своеобразные кричащіе эффекты освѣщенія, впадающіе въ рутину лиловыхъ, голубыхъ и оранжевыхъ рефлексовъ. При сужденіи о немъ, трудно, но *необходимо* отличать странность отъ оригинальности.

V. Русская живопись.

Населявшіе Россійскую низменность славяне еще задолго до введенія христіанства на Руси обладали тѣми зачатками культуры, при наличности которыхъ уже сказывается потребность въ искусствѣ: славянамъ было извѣстно приготовленіе перегородчатой эмали, но въ виду отсутствія образцовъ ея, и принято предполагать, что введеніе христіанства дало начало русской живописи. Дѣйствительно, крещеніе Руси вызвало потребность въ иконахъ и другихъ произведеній искусства, свя-

занныхъ съ религіознымъ культомъ. Постройка каменныхъ храмовъ служила причиной приглашенія византійскихъ мастеровъ; образцами первой на Руси христіанской живописи, сдѣланной византійцами, какъ о томъ свидѣтельствуютъ греческія надписи, являются фрески и мозаики церкви св. Софіи, въ Кіевѣ. Естественно, что помощниками ихъ были русскіе, и вотъ (какъ полагаютъ многіе археологи), остатки мозаикъ алтаря церкви Михайловскаго монастыря, въ Кіевѣ, являются первой русской работой въ области живописи.

Русскаго происхожденія, неоспоримо, фрески церкви Спасъ-Нередицкой, въ Новгородѣ, Георгіевской, въ Старой Ладогѣ, и Спасо-Мирожской, во Псковѣ, относящіяся къ XII и XIII вѣкамъ. Возвышеніе Новгорода, въ XIII—XIV вв., способствовало развитію живописи, и здѣсь вырабатывается „новгородское" письмо, на фонѣ византійскаго стиля. Въ концѣ XIV и началѣ XV вв., иконопись развивается въ Москвѣ, подъ покровительствомъ и поощреніемъ митрополита Петра, живопись Владимірской и Суздальской областей приняла въ своемъ развитіи до нѣкоторой степени и западныя черты.

Расцвѣтъ византійской иконописи на Руси начинается съ XV в., когда въ Москву, для украшенія Благовѣщенскаго собора, пріѣхалъ иконописецъ грекъ Ѳеофанъ, подъ указаніемъ котораго работалъ знаменитый русскій иконописецъ, инокъ Троице-Сергіевской лавры *Андрей Рублевъ* (ум. 1430 г.). Изъ многихъ, приписываемыхъ ему, иконъ кисти его, несомнѣнно, принадлежатъ двѣ иконы, изъ которыхъ одна—св. Троицы—находится въ лаврѣ. Михаилъ Ѳеодоровичъ и Алексѣй Михайловичъ, оба любившіе живопись, приглашали въ Россію неоднократно иностранныхъ живописцевъ, преимущественно венеціанцевъ, которыми было выработано „фряжское" *) письмо. Въ то же время въ Москву со всей Россіи созывались наиболѣе талантливые иконописцы, основавшіе при дворѣ, во главѣ съ *Симономъ Ушаковымъ* (1626—1686), особую школу; здѣсь положено начало русской портретной живописи. Въ XVI вѣкѣ образовался кружокъ „строгоновцевъ", поставившихъ цѣлью разработку стараго московскаго стиля въ миніатюрныхъ иконахъ; представители этой школы были: *Прокопій Гиринъ* и *Назарій Истоминъ*.

Эпоха реформъ Петра Великаго и сближеніе съ западной Европой послужили къ развитію живописи; Петръ выписалъ изъ-за границы нѣсколько художниковъ, именно: голландца Брюйэйна, нѣм. Дангауэра и фр. Луи Каравакка, которые, преобразовавъ сообразно русскимъ требованіямъ стиль Лебрена, выработали характерную стѣнную живопись для

*) Фрязи—русское названіе венеціанцевъ.

украшенія царскихъ палатъ. Великій преобразователь отправилъ, кромѣ того, группу молодыхъ живописцевъ въ западную Европу для изученія живописи (бр. *Никитины, Матвѣевъ* и *Захаровъ)*. Въ 1757 году была открыта въ Петербургѣ Академія Художествъ, съ профессорами-иностранцами. Первымъ русскимъ художникомъ былъ *Ф. Рокотовъ*. Первые питомцы Академіи: *Лосенко* (1737—1773), *Угрюмовъ* (1767—1823), *Егоровъ* (1776—1851), *Антроповъ* (1716 — 1795), *Боровиковскій* (1758—1826), *Левицкій* (1735—1822) и др. Академія рекомендовала исключительно подражаніе западно-европейскимъ моднымъ образцамъ; правда, она способствовала выработкѣ рисунка и развитію техники. Въ XVIII вѣкѣ большое развитіе получила портретная живопись, отличающаяся суровымъ и строго величавымъ характеромъ.

Въ пору пышнаго расцвѣта классицизма на Западѣ, въ Россіи культивировался слащавый романтизмъ, нашедшій себѣ въ Петербургѣ яраго поклонника въ лицѣ *Ореста Кипренскаго* (1783—1836), отличнаго потретиста, усвоившаго въ совершенствѣ манеру и особенности колорита Рубенса. Москвичъ, *В. А. Тропининъ* (1776—1857), портретистъ (портреты Карамзина, Пушкина) изображалъ граціозныя женскія головки и положилъ начало реальному жанру. Онъ владѣлъ превосходнымъ колоритомъ. *А. Г. Венеціановъ* (1779—1847), былъ начинателемъ народнаго русскаго искусства. *К. П. Брюлловъ* (1799—1852), виднѣйшій представитель талантливой семьи Брюлловыхъ, по окончаніи Академіи, учился въ Италіи, съ 1832 г., гдѣ написалъ много картинъ, акварелей и этюдовъ. Картина его „Послѣдній день Помпеи“ (1833), произведшая полную сенсацію не только въ Россіи, но и за границей, предоставила ему каѳедру въ Академіи. Къ особенностямъ таланта Брюллова должно отнести то, что, будучи послѣдователемъ Менеса и Давида, онъ былъ чуждъ и романтизма, выразившагося въ его страсти воспроизводить гибель и разрушеніе. *А. С. Бруни* (1800—1875), ректоръ Академіи, близкій по духу предыдущему, прославился своими картинами на библейскіе и евангельскіе сюжеты. Особенно выдѣляются: „Мѣдный Змій“ (1840), „Моленіе о чашѣ“, „Смерть Камиллы“ и живопись плафоновъ Исаакіевскаго собора, въ Петербургѣ. Изъ послѣдователей ихъ назовемъ: *Моллера Ѳ. А.* (1812—1875), *Маркова А. Т.* (1802—1878), *Басина П. В.* (1813—1887) и *Флавицкаго К. Д.* (1830—1866).

А. А. Ивановъ (1806—1858), поклонникъ англійскаго прерафаэлитства, почти всю свою жизнь провелъ въ Италіи; главное произведеніе его „Явленіе Христа народу“ находится въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Москвѣ, а многочисленные этюды для него имѣются частью и въ Третья-

ковской галлереѣ. Сущность его стремленій—соединеніе точности во внѣшности съ психологической правдой.

П. А. Өедотовъ (1815—1852) положилъ начало чисто народной школѣ русскихъ типовъ. Главныя его работы: „Сватовство маіора", „Модный магазинъ" и „Мышеловка". Эпоха великихъ русскихъ сатириковъ, Гоголя, Щедрина и др., указала путь и русскимъ живописцамъ. *В. Г. Перовъ* (1832—1882), ученикъ и продолжатель Өедотова. Знакомство съ западнымъ народнымъ жанромъ оказало на него сильное вліяніе: онъ проникся любовью къ русской народной жизни, глубоко изучилъ ее и, будучи одаренъ крупнымъ сатирическимъ талантомъ, далъ рядъ картинъ, гдѣ онъ, съ глубокимъ пониманіемъ своей обличительной дѣйствительности, становясь въ защиту угнетенныхъ и обиженныхъ. Лучшія его картины: „Проводы покойника", „Привалъ на охотѣ", „Птицеловъ" и „Никита Пустосвятъ"—всѣ въ Третьяковской галлереѣ. Его картины религіознаго и историческаго содержанія менѣе удачны, нежели бытовыя. Послѣдователями этихъ сатириковъ были: *В. Е. Маковскій* (род. 1846), одинъ изъ выдающихся представителей русскаго жанра; лучшая картина—„Любители соловьевъ" (Третьяк. гал.); его же: „Крахъ банка", „Оправданная", „Благотворительница", „Малиновое варенье" и мн. др. Картины его изъ быта средняго и низшаго классовъ общества полны юмора, нерѣдко трагичны и всегда глубоко прочувствованы. *В. И. Якобій* (род. 1834 г.), проф., его „Свѣтлый праздникъ у нищаго", „Привалъ арестантовъ", „Король-женихъ" и др.—извѣстны каждому. *В. В. Пукиревъ* (1818—1890), проф.: „Неравный бракъ" „Размолвка" и др., *Ф. С. Журавлевъ* (р. 1836)—„Кредиторы" и картины въ хр. Христа Спасителя, въ Москвѣ. *В. В. Верещагинъ* (1843—погибъ на „Петропавловскѣ" въ 1904 г.)—поборникъ правды и самоотверженный борецъ противъ величайшаго зла—войны. Этой борьбѣ онъ отдалъ всю свою жизнь, въ ней же и погибъ. Изображая батальные эпизоды безъ всякихъ прикрасъ, и ложнаго героизма, онъ ярче и выразительнѣе, чѣмъ кто-либо, подчеркивалъ жестокость и варварство человѣчества, безъ различія временъ. Въ Третьяков. галлереѣ—цѣлая коллекція („Побѣдители", „Панихида", „Трофеи побѣды", „Забытый", „Окружены" и рядъ картинъ изъ быта Востока). Однимъ изъ послѣднихъ произведеній его является картина „Отступленіе великой арміи".

В. П. Верещагинъ (р. 1835), проф. портретной и исторической живописи, его братъ—*П. П. Верещагинъ* (1836—1886)—пейзажистъ, а также *Бронниковъ* и *Гунъ* придерживались академическихъ началъ, но появленіе выдающихся талантовъ и духъ эпохи 60 годовъ ясно указывали на то, что переворотъ въ области искусства близокъ. Какъ и всѣ

событія въ Россіи, онъ произошелъ быстро и для многихъ неожиданно. Появленіе „Тайной вечери“ *Н. Н. Ге* (1831—1894) было бунтующимъ событіемъ въ исторіи русскаго искусства, зовущимъ къ новому истолкованію жизни, въ противоположность рутиннымъ направленіямъ, призывающимъ къ оправданію стараго пониманія ея, проповѣдью борьбы противъ мягкихъ тоновъ и меланхолическихъ звуковъ покорности и смиренія. Кромѣ этой картины, „Что есть истина?“ и „Петръ I и царевичъ Алексѣй“—обнаруживаютъ у автора ихъ сильный темпераментъ и стремленіе порвать связь съ рутиной, ради правды и реальности.

Художественная критика, въ лицѣ Майкова, Бѣлинскаго и др., поддерживала возрожденіе самобытнаго русскаго искусства и горячо вела его къ новымъ путямъ. Въ 1863 году, 9/XI, произошло событіе, навсегда запечатлѣвшееся въ лѣтописяхъ русскаго искусства и справедливо считающееся началомъ того движенія, которое вдвинуло русскую живопись въ новое русло и дало ему новую жизнь: это демонстративный уходъ изъ Академіи группы 13 молодыхъ художниковъ, возставшихъ противъ ея рутины и канцелярщины. Эти протестанты, во главѣ съ *И. Н. Крамскимъ* (1837—1887), образовали „Т-во передвижныхъ выставокъ“ и выступили пропагандистами новой школы живописи. Первое время направленіе кружка страдало тенденціозностью и привело къ упадку техники, но стремленіе къ здоровому національному реализму, во имя правды, постепенно сгладило его недостатки и образовало самобытную оригинальную русскую школу, съ глубокимъ внутреннимъ содержаніемъ.

И. Н. Крамской занимаетъ среднее мѣсто между перовцами и русскими реалистами. Картины его—„Христосъ въ пустынѣ“, „Майская ночь“ и др. и множество портретовъ—страдаютъ нѣкоторой сухостью и тенденціозностью; лучшія произведенія его относятся къ 70 годамъ. *В. М. Максимовъ* (р. 1844)—бытовая живопись („Семейный раздѣлъ“); *Н. Е. Сверчковъ* (1817—1898)—сцены изъ охотничьей жизни и крестьянскаго быта и *П. Соколовъ* (1821—1899), акварелистъ—крестьянскій бытъ, сцены изъ солдатской и охотничьей жизни; иллюстраторъ Тургенева (альбомъ этотъ—библіографическая рѣдкость)—безтенденціозные реалисты.

Русскій пейзажъ во второй половинѣ прошлаго вѣка достигъ почти идеальнаго совершенства въ произведеніяхъ цѣлаго ряда крупныхъ талантовъ. *Г. К. Айвазовскій* (1817—1902)—маринистъ, съ огромныхъ безчисленныхъ полотенъ котораго на насъ смотритъ то бурно бушующее море, то безконечно покойная, застывшая въ штилѣ, водяная стихія. Его море живетъ, движется и плещетъ изъ рамы, погоня же за эффек-

тами обличаетъ въ немъ пристрастность къ консерватизму въ искусствѣ. Айвазовскій считается основателемъ русскаго пейзажа съ настроеніемъ. *Судковскій Р. Г.* (1850—1885), превосходный колористъ и знатокъ моря, занимающій среди маринистовъ первое послѣ Айвазовскаго мѣсто, обнаруживалъ рѣзкость натурализма. *Л. Ф. Лагоріо* (р. 1826), извѣстный пейзажистъ, и *А. П. Боголюбовъ* (1824—1896), крупный маринистъ, оказали замѣтное вліяніе на русскій пейзажъ. *Г. И. Шишкинъ* (1831—1898), пейзажистъ, академикъ—поэтъ лѣса и владыка его. Его „Сосновый боръ", „Утро въ сосновомъ лѣсу", „Лѣсная глушь" и др., переносятъ насъ въ глубь русской дѣвственной природы, въ поэзію его чарующей тѣни и молчаливо таинственной тишины, но передавая въ совершенствѣ внѣшній видъ лѣса, онъ пренебрегалъ изображеніемъ внутренней духовной красоты вѣчной природы, особенно сѣвера.

Южныя ночи и яркіе полдни въ березовыхъ лѣсахъ картинъ *А. И. Куинджи* (р. 1842), выдающагося по техникѣ колорита, производятъ сильное впечатлѣніе эффектами игры воздуха и свѣта, но слабы внутреннимъ содержаніемъ, *Ѳ. А. Васильевъ* (1850—1873)—„Оттепель", „Мокрый лугъ" и др. и *А. К. Саврасовъ* (1830—1897)—„Грачи прилетѣли"—первые пейзажисты съ настроеніемъ, вдохнувшіе въ мертвое изображеніе природы свой духъ и свою индивидуальность. *И. И. Левитанъ* (1861—1900), пейзажи котораго, несмотря на свою простоту и незатѣйливость, производятъ глубочайшее впечатлѣніе, проникнуты чувствомъ и молчаливой правдой поэзіи. Въ картинахъ Левитана и *К. Л. Коровина,* талантливаго художника-декоратора, чувствуется вліяніе *В. Д. Полѣнова* (р. 1844), картины котораго, главнымъ образомъ, на библейскіе сюжеты, отличаются глубиною и поэтичностью содержанія, блестящимъ колоритомъ и освѣщеніемъ и яркостью красокъ.

Русская сознательная, чисто національная живопись наиболѣе ярко выразилась у И. Е. Рѣпина (р. 1844), выдвинувшагося въ 1873 г. своими „Бурлаками на Волгѣ" и поставившаго себѣ темою: „Человѣкъ и общество". Глубокимъ знаніемъ жизни и людей вѣетъ отъ всѣхъ его произведеній; „Бурлаки"—эпопея русскаго народнаго духа, облеченный въ живыя и сильныя краски образъ великаго страдальца, изнывающаго подъ гнетомъ нужды и безправія. *В. И. Суриковъ* (р. 1848), такой же яркій выразитель исторической русской жизни. *П. Ф. Плѣшановъ* (1829—1882) и *В. Г. Шварцъ* (1838—1869)—знатоки русской исторической живописи.

Позднѣйшимъ направленіемъ русской живописи являются новоромантизмъ и символизмъ, переносящій насъ въ часто даже ощутимый міръ фантазіи и грезъ; новоромантизмъ является протестомъ противъ

повседневной прозы, богатой грозными и стихійными проявленіями вспышекъ, взбаламученнаго моря жизни. *В. М. Васнецовъ, М. В. Нестеровъ, М. А. Врубель, К. Сомовъ, В. Сѣровъ, С. П. Дягилевъ, Пастернакъ, Лансере* и др.—являются представителями новаго искусства, которое еще не сказало своего рѣшительнаго слова и критика творчества котораго принадлежитъ будущему.

Русская живописъ теперь достигла блестящаго естественнаго развитія, стала вполнѣ самобытной и оригинальной и, воспроизводя дѣйствительную жизнь и мысль русскаго народа со всей полнотой и ясностью, приблизилась къ жизни, стала всеобщимъ достояніемъ и гордостью Россіи.

Заканчивая свой краткій очеркъ всеобщей исторіи живописи, мы снова повторимъ, что знакомство съ искусствомъ необходимо всякому ищущему образованія, а тѣмъ болѣе тѣмъ, кто чувствуетъ призваніе и намѣренъ посвятить себя искусству.

В. Б.

Предисловіе къ 3-му изданію.

Возрастающій интересъ въ обществѣ къ занятію живописью, при крайне незначительномъ выборѣ руководствъ по этой отрасли на русскомъ языкѣ, побудилъ насъ предпринять изданіе настоящей книги. Предлагаемое руководство написано для начинающихъ, не имѣющихъ случая пользоваться постоянно совѣтами опытнаго руководителя, и потому оно является цѣнной настольной книгой каждаго интересующагося живописью во всѣхъ ея разнообразныхъ формахъ. Нами обращено особенное вниманіе на общее ознакомленіе съ пріемами письма, съ употребленіемъ красокъ, матеріалами для работы, теоріей цвѣтовъ, перспективой и т. д. Болѣе детально мы разсматриваемъ живопись масляными красками, отчасти потому, что при помощи послѣднихъ достигается поразительная сочность и рельефность картины, отчасти же оттого, что этотъ родъ живописи наиболѣе распространенъ и имѣетъ своихъ представителей въ лицѣ геніальнѣйшихъ художниковъ какъ давно прошедшихъ, такъ и текущихъ временъ.

Книга наша заключаетъ въ себѣ, кромѣ вступленія, знакомящаго читателя съ общими основаніями живописи, два главныхъ отдѣла— теоретическій и практическій. Первый разсматриваетъ необходимые для живописи матеріалы и принадлежности, дѣлаетъ обзоръ употребляемыхъ въ живописи красокъ, съ подробнымъ описаніемъ свойствъ каждой изъ нихъ, и, наконецъ, даетъ понятіе о теоріи цвѣтовъ и гармоніи красокъ. Отдѣлъ практическій знакомитъ съ техникой письма, съ самыми пріемами работы и перечисляетъ всѣ краски и ихъ соединенія, которыми можно пользоваться въ каждомъ данномъ случаѣ, какъ, напр., при письмѣ неба, далей, растительности и т. п. Затѣмъ слѣдуютъ практическія указанія для письма съ натуры и краткій обзоръ главнѣйшихъ правилъ линейной перспективы.

Мы считаемъ себя въ правѣ надѣяться, что трудъ нашъ отвѣчаетъ потребностямъ и запросамъ начинающихъ, во многихъ случаяхъ послужитъ имъ поддержкой и укрѣпитъ желаніе и намѣреніе заняться искусствомъ живописи.

Книга нами раздѣлена на двѣ части; первая, исключительно посвящена живописи масляными красками, вторая—другимъ родамъ рисованія, какъ-то: акварелью, сепіей, гуашью, пастелью, тушью и т. п.

Авторъ.

Вступленіе.

Происхожденіе живописи теряется въ глубокой древности. Овидіева легенда о Кориноской дѣвушкѣ, рисующей на стѣнѣ хижины силуэтъ жениха, считается аллегорическимъ объясненіемъ начала этого искусства. Вѣрнѣе всего, родоначальникомъ живописи и рисованія является инстинктъ, заставляющій человѣка подражать видимымъ предметамъ и стремиться къ воспроизведенію ихъ; во всякомъ случаѣ, до сихъ поръ мы не знаемъ, какимъ образомъ человѣчество достигло умѣнья рисовать.

Родина величайшихъ художниковъ міра—югъ Европы и преимущественно Италія. Этого нельзя объяснить тѣмъ, что люди южныхъ странъ обладаютъ исключительно выдающимися талантами въ области искусства; конечно, нѣтъ, но природа юга настолько богата и разнообразна красотами, настолько поражаетъ своимъ величіемъ и великолѣпіемъ, что невольно погружаетъ въ созерцательное настроеніе счастливыхъ обитателей благословенныхъ странъ. Этимъ же объясняется и красивая, типично классическая внѣшность южныхъ племенъ, такъ какъ извѣстно, что, окруженныя прекрасной обстановкой, пользующіяся наилучшими климатическими условіями, женщины всегда рождаютъ красивыхъ дѣтей.

Итальянцамъ принадлежитъ честь основанія наилучшей школы живописи; въ своихъ картинахъ они достигли изумительной виртуозности. Такъ, картины Рафаэля не только поражаютъ зрителя мастерствомъ письма, но и трогаютъ его своимъ содержаніемъ, своей, если можно такъ выразиться, божественностью. Ни одинъ художникъ, кромѣ Рафаэля, не сумѣлъ въ такой степени схватить лучезарно кроткаго выраженія лица Богоматери. Этого достигъ только Рафаэль.

Мы не станемъ перечислять именъ знаменитыхъ художниковъ, явившихся учениками и послѣдователями Рафаэля. Это заняло бы слишкомъ много мѣста. Въ заключеніе приведемъ легенду, рисующую, какой виртуозности достигли художники того времени.

Два представителя живописи поспорили однажды, кто изъ нихъ напишетъ картину реальнѣе. Одинъ изъ нихъ нарисовалъ плоды и между прочимъ виноградъ настолько хорошо, что птицы прилетали клевать его. Когда этотъ художникъ обратился къ товарищу съ просьбой показать, что же написалъ онъ, то послѣднiй повелъ собрата по искусству въ свою мастерскую, гдѣ тотъ увидѣлъ картину, завѣшанную полупрозрачной кисеей, изъ-подъ которой выступали только контуры. Желая взглянуть на картину, художникъ протянулъ руку, чтобы сдернуть кисею, но увы, онъ ошибся,—она была нарисована.

Такова генiальность и сила таланта.

Рафаэль Сщенцiо, писавшiй Мадонну съ своей любовницы Форнарины. Наиболѣе талантливымъ послѣдователемъ Рафаэля является Микель Анджелло, изображавшiй для письма тоже Божественное Семейство. Картины, какъ Рафаэля, такъ и Микель-Анджелло и всѣхъ ихъ послѣдователей помѣщены во многихъ картинныхъ галлереяхъ, какъ у насъ въ Петербургѣ, въ Эрмитажѣ, такъ и за границей: въ Вѣнѣ, Парижѣ, Берлинѣ, Лондонѣ, отчасти въ Америкѣ.

Часть первая.

ГЛАВА I.

О живописи масляными красками.

Употребленіе масла въ живописи было извѣстно уже очень давно. Попытки составлять краски на маслѣ должны быть отнесены къ X вѣку; но масляныя краски, вѣроятно, потому, что въ то время не знали секрета дѣлать ихъ скоровысыхающими.

Начало живописи масляными красками, въ ея настоящемъ видѣ, положили братья Ванъ-Дейки (Дики), художники фламандской школы.

Къ концу XV вѣка масляная живопись получила господствующее значеніе и была распространена по всей Европѣ. Объясняется это тѣмъ, что масляныя краски имѣютъ преимущество предъ всѣми остальными въ передачѣ глубины и силы; онѣ уступаютъ акварели только при передачѣ воздуха, такъ какъ наиболѣе сильные свѣта приходится выражать густымъ слоемъ плотныхъ красокъ. Несмотря на то, все наиболѣе великое и блестящее, созданное когда-либо въ области живописи вообще, принадлежитъ безспорно маслянымъ краскамъ, почему онѣ и предпочитаются художниками.

Съ технической стороны, работа масляными красками легче всякаго другого рода живописи и при употребленіи прочныхъ красокъ отличается замѣчательной долговѣчностью. Масляная живопись даетъ больше средствъ и свободы для разработки передняго плана и, сравнительно съ акварелью, имѣетъ еще то преимущество, что краски медленнѣе сохнутъ, что даетъ полную возможность безпрепятственно сливать одинъ тонъ съ другимъ. Къ тому же, краски, высыхая, не измѣняются, и, наконецъ,

одно изъ важныхъ преимуществъ ихъ состоитъ въ томъ, что есть возможность перекрывать одну краску другой и дѣлать всевозможныя поправки и измѣненія во всякое время и въ какихъ угодно размѣрахъ.

Въ видѣ противовѣса всѣмъ этимъ достоинствамъ являются, конечно, и нѣкоторые недостатки или, нѣрнѣе сказать—неудобства; такъ, напр., въ масляныхъ краскахъ нельзя, какъ въ акварели, во всякое время прервать работу; нѣкоторыя отдѣльныя партіи, подмалевку и т. п., надо дѣлать непремѣнно сразу. Но главное неудобство, сравнительно съ акварелью, въ особенности для набросковъ съ натуры, состоитъ въ сложности матерьяловъ и приспособленій масляной живописи и въ трудности ихъ переноски. А для прогулокъ пѣшкомъ и небольшихъ экскурсій обстоятельство это весьма немаловажно.

Но въ послѣднее время прочность масляной живописи отходитъ мало-по-малу въ область преданій. Зависитъ это отчасти отъ недобросовѣстности фабрикантовъ, выпускающихъ недоброкачественный товаръ, отчасти же отъ нѣкоторыхъ другихъ техническихъ ошибокъ, избѣжать которыхъ возможно только при точномъ соблюденіи правилъ, выработанныхъ на этотъ предметъ рядомъ многочисленныхъ и многолѣтнихъ опытовъ.

Научиться владѣть кистью весьма не трудно, въ особенности, если человѣкъ обладаетъ художественнымъ чутьемъ и свободно распознаетъ цвѣта и окраски.

Первоначально необходимо заняться копированіемъ небольшихъ и незамысловатыхъ картинъ, или даже, если таковыхъ нѣтъ подъ рукою, то хорошихъ олеографій.

Но когда техника будетъ уже до нѣкоторой степени усвоена, слѣдуетъ тотчасъ же обратиться къ природѣ, такъ какъ цѣлые годы копированія не принесутъ столько пользы, какъ нѣсколько мѣсяцевъ рисованія съ натуры.

Натурой же можетъ служить видъ изъ окна, хотя бы видны были однѣ крыши и карнизы, но и по нимъ при различныхъ освѣщеніяхъ, въ разныя времена года можно многому научиться, въ особенности относительно освѣщенія и рефлексовъ.

О манерѣ живописи.

Манера въ живописи зависитъ съ одной стороны отъ нашего воспринимамія природы или впечатлѣнія, которое она на насъ производитъ, а съ другой—отъ умѣнія пользоваться средствами, которыя мы имѣемъ для ея воспроизведенія. Такимъ образомъ, является съ одной стороны

воспринятіе, съ другой—выраженіе воспринятаго. Но для подобнаго выраженія не всѣ художники употребляютъ одинаковыя средства. У всякаго есть свои особенности техники и колорита, по которымъ его въ большинствѣ случаевъ легко отличить отъ другихъ. Эти особенности мы называемъ *манерой*.

Большинство художниковъ, въ началѣ своей карьеры, стараются усвоить себѣ манеру того или другого художника, котораго они особенно цѣнятъ. Мы совѣтуемъ избѣгать этого, такъ какъ въ дѣлѣ живописи необходимо исканіе новыхъ путей; слѣдуетъ воспроизводить природу такъ, какъ самъ ее видишь, и стараться усвоить *собственную свою* манеру. Неправильное, но свое направленіе болѣе желательно, нежели подражательность, такъ какъ въ подражаніи всегда теряется особая прелесть, свойственная всему оригинальному.

О рисункѣ и цвѣтѣ.

Ранѣе, чѣмъ приступать къ изученію живописи какими-либо красками, а въ особенности масляными, необходимо научиться правильно передавать рисунокъ, то-есть, умѣть схватывать контуры, безъ чего нельзя создать не только хорошей, но даже и сносной картины. Въ особенности точности рисунка требуютъ масляныя краски тогда, какъ въ акварели всѣ детали должны быть вырисованы прямо кистью и краской, что гораздо труднѣе, чѣмъ рисовать мѣломъ или карандашомъ, особенно при передачѣ архитектурныхъ деталей.

Начинающіе нерѣдко пренебрегаютъ правильностью и точностью контура, частью отъ нетерпѣнія поскорѣе перейти къ краскамъ, частью—въ надеждѣ, что потомъ, въ краскахъ, недостатки исправятся сами собой. Но мы считаемъ нужнымъ предостеречь начинающихъ отъ такого заблужденія. Неправильный, неточный или слишкомъ поверхностный рисунокъ только усложняетъ работу и создаетъ новыя затрудненія впослѣдствіи.

Слово „цвѣтъ" представляетъ понятіе весьма растяжимое и относится одинаково ко всякому тону, будь онъ основной или составной. Основные цвѣта, т.-е. чистый красный, желтый или синій, занимаетъ обыкновенно самую незначительную часть какого-либо предмета или картины, потому что каждый цвѣтъ только до тѣхъ поръ сохраняетъ свой первоначальный видъ, пока не подвергается дѣйствію сильнаго свѣта, тѣни или рефлексовъ, т.-е. свѣтовыхъ лучей, отбрасываемыхъ другими тѣлами. Подъ вліяніемъ всѣхъ этихъ условій, каждый цвѣтъ

тотчасъ же мѣняется въ тонѣ. Приведемъ для примѣра окраску отдаленной цѣпи горъ или лѣса, при мѣняющемся освѣщеніи.

Такимъ образомъ, цвѣтъ предмета находится въ зависимости отъ внѣшнихъ причинъ, въ особенности же отъ освѣщенія. Но, кромѣ освѣщенія, окраска вещей мѣняется въ зависимости отъ цвѣта расположенныхъ предметовъ рядомъ съ ними, отъ того или другого времени года и многихъ другихъ обстоятельствъ и причинъ, описать которыя не представляется никакой возможности. Такимъ образомъ, необходимо детальное и разностороннее знакомство съ отношеніемъ цвѣтовъ между собою, ихъ различными сочетаніями и взаимодѣйствіемъ. Впослѣдствіи мы будемъ говорить объ этомъ подробно.

ГЛАВА II.

Необходимыя принадлежности для живописи масляными красками.

Одно изъ неудобствъ живописи масляными красками заключается въ необходимости имѣть довольно много различныхъ пособій и принадлежностей, изъ которыхъ мы перечислимъ наиболѣе нужныя: 1) *Мольбертъ* и *муштабель.* *2) Холстъ* или приготовленые извѣстнымъ способомъ *картонъ, доска* или *бумага.* 3) *Палитра* и *ножъ* или *шпатель.* 4) *Кисти* въ достаточномъ выборѣ и количествѣ. 5) Различныя *масла* и *лаки.* 6) Необходимыя *краски.* Изъ наиболѣе мелкихъ предметовъ: 7) мѣлъ, уголь, карандаши, жестянки для масла, матовыя стекла, курантъ, полотняныя тряпки для вытиранія кистей и т. д. Предметы, обозначенные въ рубрикахъ отъ 3 до 5, и нѣкоторые изъ поименованныхъ въ 7, хранятся обыкновенно въ ящикахъ для красокъ, который лучше всего пріобрѣсти пустымъ и затѣмъ ужъ снабдить всѣмъ дѣйствительно необходимымъ, по собственному усмотрѣнію.

Для того, чтобы начинающіе художника могли пріобрѣсти себѣ эти необходимыя вещи, дѣйствительно удовлетворяющія своему назначенію, мы разсмотримъ каждую изъ нихъ въ отдѣльности.

1) Мольбертъ.

Этимъ именемъ называется особаго рода треножникъ, служащій подставкой для картины, дабы придать ей болѣе или менѣе отвѣсное положеніе. Такое положеніе признается въ масляной живописи самымъ цѣлесообразнымъ, такъ какъ даетъ возможность сразу судить объ общемъ эффектѣ картины съ должнаго разстоянія, а также устраняетъ

неудобство писанія картинъ масляными красками на холстѣ, находящемся въ горизонтальномъ положеніи.

Главное условіе хорошаго мольберта—устойчивость. Онъ не долженъ качаться и каждую минуту грозить паденіемъ. Мольберты примитивнаго устройства, т.-е. съ деревянными втулками для подыманія и опусканія картины, совершенно выходятъ изъ употребленія и замѣняются болѣе усовершенствованными, иногда даже снабжаются болѣе или менѣе сложными механизмами, позволяющими свободно помѣщать картину на желаемой высотѣ и придавать ей какой угодно уклонъ. Эти мольберты чрезвычайно удобны, и единственный ихъ недостатокъ заключается въ дороговизнѣ; большинству они не по средствамъ, но надо надѣяться, что съ появленіемъ конкурренціи цѣна на нихъ быстро понизится.

Слишкомъ тяжелые мольберты, а также мольберты изъ драгоцѣннаго дерева съ инкрустаціями мы не совѣтуемъ заводить; первые будутъ только тормозить работу, вторые же представляютъ совершенно ненужную роскошь. Конечно, людямъ, владѣющимъ крупными матеріальными средствами, могущими единовременно затратить большую сумму, позволительно пріобрѣтать изящныя, но чрезвычайно дорогія вещи.

При писаніи пейзажей съ натуры приходится ограничиваться переносными мольбертами, чрезвычайно несложными, но зато снабженными зонтикомъ и складнымъ стуломъ, очень удобно складывающимися вмѣстѣ и переносимыми на дорожномъ ремнѣ.

2) Муштабель.

Необходимая принадлежность при живописи масляными красками представляетъ палочку приблизительно въ одинъ аршинъ и три четверти длины и $^1/_2$ толщины, изъ легкаго, но твердаго дерева или камыша, и служитъ поддержкой для правой руки, преимущественно въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется опредѣленное, отчетливое письмо, напримѣръ, въ мелкихъ предметахъ и деталяхъ; полезенъ онъ и въ болѣе крупныхъ вещахъ, для выработки смѣлаго и увѣреннаго мазка. Во время работы, нижній болѣе толстый конецъ муштабеля держатъ въ лѣвой рукѣ, а верхній упираютъ въ холстъ или мольбертъ, для чего, во избѣжаніе порчи холста, верхній конецъ снабженъ деревяннымъ или мягкимъ гуттаперчевымъ шарикомъ. Можно также замѣнять муштабель особой подставкой для руки, чтобы избавить лѣвую руку отъ

лишняго груза. По мѣрѣ пріобрѣтенія навыка, слѣдуетъ по возможности пріучать себя работать безъ муштабеля.

Иногда муштабель можетъ замѣнить лѣвая рука, держащая палитру.

3) Холстъ, бумага, картонъ, доски.

Употребляемый для живописи масляными красками холстъ имѣетъ много разновидностей. Не такъ давно художники покупали чистый холстъ, полотно или тикъ и сами загрунтовывали его, но съ тѣхъ поръ, какъ требованіе на этотъ матеріалъ стало прогрессивно возрастать, въ продажѣ появился уже совершенно готовый, механически загрунтованый холстъ, качествомъ своимъ много превосходящій таковой же ручной работы. Онъ продается аршинами различной ширины и достоинства, а также уже и натянутый на подрамки всевозможныхъ величинъ. Для небольшихъ картинокъ, для изображенія цвѣтовъ и мелкихъ фигуръ берется холстъ мелко-зернистый, для большихъ картинъ употребляется холстъ грубѣе, и, наконецъ, для самыхъ большихъ картинъ пригоденъ только тикъ.

Не слѣдуетъ покупать холстъ съ узлами и иными слишкомъ замѣтными шероховатостями, а также брать черезчуръ гладкій, какъ бы съ полированной поверхностью. Послѣдній придаетъ работѣ видъ прилизанный и дѣлаетъ ее кропотливой, между тѣмъ какъ болѣе зернистый вызываетъ скорѣе широкое письмо.

Мы не станемъ описывать устройства подрамковъ, такъ какъ ихъ гораздо выгоднѣе покупать готовыми, нежели заказывать и тѣмъ болѣе дѣлать самому.

Они требуютъ геометрической точности въ работѣ, и надо быть спеціалистомъ, чтобы сдѣлать совершенно правильный подрамокъ. Скажемъ только, что они въ углахъ снабжены клиньями, посредствомъ дальнѣйшаго вбиванія которыхъ можно всегда натянуть полотно до нужной степени.

Если желаютъ натянуть холстъ собственными средствами, поступаютъ слѣдующимъ образомъ: выкраиваютъ кусокъ холста требуемой величины, но такъ, чтобы края его нѣсколько выступали изъ-за подрамка, и прикрѣпляютъ холстъ обойными гвоздиками посрединѣ каждой стороны рамы. Потомъ сильно натягиваютъ его клещами и приколачиваютъ, начиная съ середины каждой стороны, вправо и влѣво, такими же гвоздиками, на разстояніи $1/2$ вершка одинъ отъ другого. Гвозди вбиваются не вплотную, а такъ, чтобы можно было

вынуть ихъ, въ случаѣ, если холстъ натянется неровно. Если онъ окажется гладко натянутымъ, гвозди вколачиваютъ окончательно, края холста подравниваются, а складки на углахъ загибаются и приколачиваются. Къ клиньямъ слѣдуетъ прибѣгать только въ случаѣ крайности; самое лучшее не трогать ихъ вовсе, хотя нѣкоторые придерживаются системы сперва набить холстъ свободно и затѣмъ натянуть его клиньями; но это неудобно, потому что холстъ можетъ натянуться неравномѣрно, и углы перекосятся.

Дабы узнать достоинство загрунтованнаго холста, достаточно загнуть его уголъ, и если грунтовка хороша, то она должна дать правильную трещину. Если же грунтовка лупится или крошится, слѣдовательно, она плохо пристала къ холсту, и послѣднiй долженъ считаться недоброкачественнымъ. Грунтовка бываетъ двухъ родовъ: клеевая и масляная. Первая дешевле и удобнѣе въ томъ отношенiи, что сохнетъ она чрезвычайно быстро, а затѣмъ и краски, наложенныя на нее, такъ же быстро высыхаютъ, такъ какъ содержащееся въ нихъ масло впитывается въ грунтовку и такимъ образомъ, спустя какихъ-нибудь 2—3 часа послѣ подмалевки, можно продолжать работу. Подмалевка замѣняетъ въ этомъ случаѣ грунтовку на маслѣ, а такъ какъ все лишнее масло втягивается и переходитъ на противоположную сторону, то представляется еще то преимущество, что картина не темнѣетъ.

Въ виду того, что холстъ, какъ сказано выше, покупается совершенно готовымъ, мы считаемъ возможнымъ пройти молчанiемъ способъ его приготовленiя; замѣтимъ только, что холстъ только тогда будетъ хорошъ, когда пролежитъ *не менѣе года*.

Такъ какъ для начальныхъ работъ вообще и для этюдовъ съ натуры, въ частности, холстъ представляетъ слишкомъ дорогой матерiалъ, а въ послѣднемъ случаѣ и не совсѣмъ удобный, то его съ успѣхомъ можно замѣнять бумагой или картономъ. Первая есть обыкновенная рисовальная бумага, раза два или три тонко покрытая масляной краской; наружнымъ видомъ своимъ она напоминаетъ загрунтованный холстъ, бываетъ гладкая или зернистая и продается листами или аршинами. По своей дешевизнѣ и удобству къ переноскѣ, она можетъ быть рекомендована главнымъ образомъ для легкихъ набросковъ и эскизовъ, а также для пробы различныхъ эффектовъ во время работы. Для большаго удобства ее прикрѣпляютъ кнопками къ мольберту, чертежной доскѣ и т. п. Если написанный на такой бумагѣ эскизъ желательно сохранить, его можно наклеить на холстъ и натянуть на подрамокъ. Въ такомъ видѣ его на первый взглядъ можно принять за написанный на холстѣ.

Такъ какъ имѣющаяся въ продажѣ бумага не всегда одинакова по достоинству, а подчасъ встрѣчается и очень плохая, которая легко лупится и обсыпается, мы считаемъ не лишнимъ сообщить здѣсь способъ домашняго приготовленія ея. Для этого надо взять тонкую, не слишкомъ гладкую, рисовальную бумагу, натянуть ее на чертежную доску и далѣе покрыть первоначально клеемъ, а затѣмъ краской. Въ большинствѣ случаевъ, достаточно покрыть бумагу одинъ разъ, и самое большее—два раза.

Обыкновенно для грунтовки употребляются оставшіяся на палитрѣ ненужныя краски. Послѣднія при смѣшиваніи даютъ грязноватый тонъ, достаточно свѣтлый, чтобы дѣлать по немъ контуры, конечно, если преобладающей изъ оставшихся красокъ не была черная.

Точно такимъ же способомъ грунтуется и картонъ. Мы рекомендуемъ выбирать болѣе тонкіе сорта, такъ какъ толстые скоро коробятся. Такъ какъ картонъ впитываетъ влагу чрезвычайно сильно, то его слѣдуетъ покрывать клеемъ дважды, первоначально удаливъ всѣ шероховатости посредствомъ пемзы. Оборотную сторону, во избѣжаніе сырости, слѣдуетъ покрывать асфальтовымъ лакомъ.

Живопись масляными красками на доскахъ въ настоящее время практикуется въ весьма незначительныхъ размѣрахъ. Доски употребляются исключительно для чрезвычайно мелкихъ, детальныхъ работъ. Для нихъ пригоденъ весьма старый и сухой дубъ или красное дерево, поверхность которыхъ первоначально гладко выстругивается, а затѣмъ шлифуется пемзой и льнянымъ масломъ. Толщина доски можетъ быть отъ одного до трехъ сантиметровъ.

Относительно *цвѣта грунтовки* существуютъ весьма различныя воззрѣнія. Вопросъ этотъ, между тѣмъ, далеко не маловаженъ и заслуживаетъ того, чтобы на немъ остановиться подробнѣе. Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что картину съ извѣстными эффектами колорита нельзя начинать на грунтѣ, несоотвѣтствующемъ этимъ эффектамъ; напр., нельзя писать картину въ тепломъ, живомъ тонѣ на мрачномъ, тусклом грунтѣ; ее слѣдуетъ писать непремѣнно на свѣтломъ и яркомъ.

Для свѣтлыхъ пейзажей слѣдуетъ по настоящему выбирать бѣловато-оранжевый грунтъ, но не бѣлый, такъ какъ послѣдній придаетъ слишкомъ холодный, мѣлообразный оттѣнокъ; противники этого обыкновенно возражаютъ, что все бѣлое въ масляныхъ краскахъ очень быстро желтѣетъ, и такимъ образомъ недостатокъ этотъ устраняется самъ собою. Такимъ образомъ, вопросъ остается открытымъ.

Бѣлая, желтоватая или коричневая грунтовка, т.-е. вообще *блѣд-*

ныхъ и *теплыхъ тоновъ* кажется имъ предпочтительнѣе всякой другой, уже потому, что она способна внести въ картину свѣтъ, теплоту и прозрачность, а также въ виду свойства всѣхъ красокъ всасываться и *темнѣть,* свойства, которому можно противодѣйствовать только свѣтлой, блестящей грунтовкой. Впрочемъ, для пейзажей употребляется нерѣдко грунтъ, сѣро-холоднаго тона, который, однако же, придаетъ картинѣ тяжеловатость и пригоденъ, по нашему мнѣнію, единственно для картинъ, изображающихъ сумерки, ночь, или же помѣщенія, скудно освѣщенныя. Нѣкоторые изъ художниковъ предпочитаютъ грунтъ мутно-красный или красновато-сѣрый, вносящій много теплоты въ картину, но, къ сожалѣнію, тонкіе слои красокъ, положенныхъ на этотъ грунтъ, съ теченіемъ времени исчезаютъ, и картина теряетъ свои эффекты.

4) Палитры и шпатели.

Главное качество палитры—это ея легкость и удобство въ работѣ. Послѣднее зависитъ отъ того, какъ приноровлено отверстіе для большого пальца, и насколько ловко палитра лежитъ въ рукѣ. Ранѣе палитры дѣлались преимущественно изъ краснаго дерева, но въ настоящее время ихъ дѣлаютъ и изъ всякихъ другихъ деревъ, свѣтлыхъ цвѣтовъ, какъ, напр.: кленъ, яблоня, груша и проч. Есть даже палитры изъ папье-маше, покрытаго бѣлой эмалью. Онѣ очень пріятны для смѣшиванія свѣтлыхъ тоновъ. Обыкновенная форма палитры овальная, но въ послѣднее время все болѣе пріобрѣтаютъ право гражданства палитры продолговатой, четвероугольной формы. Онѣ весьма пригодны при писаніи большихъ картинъ, какъ представляющія большую поверхность для смѣшиванія тоновъ, но зато онѣ тяжелѣе овальныхъ. Прежде чѣмъ пустить палитру въ дѣло, ее слѣдуетъ хорошенько пропитать сырымъ льнянымъ масломъ. Это лучше всего дѣлать лѣтомъ, чтобы имѣть возможность вывѣшивать ее для просушки на воздухѣ, но только не на солнцѣ, чтобы она не покоробилась. Операція эта повторяется нѣсколько разъ въ день, пока палитра совсѣмъ не перестанетъ впитывать въ себя масло. Въ концѣ концовъ, ее протираютъ еще полотняной тряпкой обмокнутой въ маковое масло. Въ особенности хорошо промаслена должна быть верхняя сторона. Обработанная такимъ образомъ палитра легко чистится, представляетъ твердую, гладкую, ровную поверхность и не коробится. Если же при работѣ окажется, что наложенныя на палитру краски скоро сохнутъ, это будетъ служить признакомъ, что она продолжаетъ вбирать въ себя масло, и, слѣдовательно, еще недостаточно промаслена. Впрочемъ, без-

условной необходимости промасливаніе не представляетъ, такъ какъ съ теченіемъ времени оно совершается само собой, конечно, въ ущербъ краскамъ. Палитра должна быть постоянно чистою. Нельзя допускать, чтобы краски засыхали на ней, такъ какъ высохшія краски приходится соскабливать ножомъ, при чемъ поверхность палитры царапается, что дѣлаетъ ее непригодною для дальнѣйшаго употребленія.

Самое раціональное, это имѣть въ запасѣ двѣ—три палитры, и по окончаніи работы, годныя еще къ употребленію краски перевести съ одной палитры на другую, а бывшую въ употребленіи тщательно вычистить. Переносить краски слѣдуетъ плоскимъ, весьма гибкимъ ножомъ, называемымъ шпателемъ, и при этомъ брать только середину кучки, оставляя края, которыя засохли, и образовавшіяся пленки.

Затѣмъ тѣмъ же шпателемъ снимается все оставшееся на палитрѣ при помощи нѣсколькихъ капель масла, и вытираютъ ее тряпкой, а еще лучше кускомъ ваты или бумазеи. Это повторяется до тѣхъ поръ, пока палитра не будетъ совершенно чиста.

Краски, наложенныя на палитру, могутъ сохраняться свѣжими въ зимнее время до трехъ дней, въ лѣтнее же менѣе, при чемъ необходимо удалять засохшіе края и пленки.

Шпателемъ называется довольно широкій ножъ, сдѣланный изъ чрезвычайно тонкой, упругой и гибкой стали, употребляемый для перенесенія красокъ съ мѣста на мѣсто, а въ особенности для чистки палитры. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ шпатель можетъ замѣнить собою кисть, но мы не рекомендуемъ этотъ новоизобрѣтенный упрощенный способъ живописи.

5) Кисти.

Живопись масляными красками требуетъ довольно большого ассортимента разнообразныхъ кистей, различающихся по величинѣ, по формѣ и по волосу, изъ котораго онѣ приготовлены. Кисти бываютъ *колонковыя* (т. е. тонкаго волоса), *щетинныя, барсуковыя* и *хорьковыя*.

Колонковыя кисти, которыми особенно охотно работаютъ начинающіе, въ сущности должны быть употребляемы только для самыхъ мелкихъ деталей. Онѣ продаются по номерамъ, бываютъ плоскія и круглыя, но, вообще говоря, ихъ слѣдуетъ избѣгать, какъ недопускающихъ смѣлой, широкой манеры письма. Хорошая колонковая кисть должна отличаться упругостью, имѣть, если она круглая, конусообразную форму, безъ утолщенія возлѣ оправы, и тонкій, но совершенно упру-

гій кончикъ. Кисть, волоски которой топорщатся, торчатъ въ стороны или образуютъ нѣсколько кончиковъ, никуда не годится.

Чтобы убѣдиться въ пригодности кисти, ее слѣдуетъ обмакнуть въ воду и потомъ сильно отряхнуть. Если при этомъ на кисти образуется одинъ правильно заостренный кончикъ, то она вполнѣ удовлетворительна. Лучшими по своей эластичности считаются *куньи* кисти, но онѣ очень дороги и могутъ быть съ успѣхомъ замѣнены *бѣличьими*, болѣе дешевыми и распространенными.

Въ сущности же мягкія кисти въ масляной живописи играютъ второстепенную роль. Первое мѣсто безспорно принадлежитъ щетиннымъ кистямъ, бывающимъ всевозможныхъ величинъ и формъ. Хорошая щетинная кисть должна, несмотря на твердость, отличаться упругостью, быть мягкой наощупь, не имѣть торчащихъ волосковъ и, согнутая въ сторону, должна тотчасъ же принимать первоначальную форму. Заостренный, конусообразный кончикъ въ щетинныхъ кистяхъ не играетъ рѣшительно никакой роли. При покупкѣ кистей слѣдуетъ обращать вниманіе на то, чтобы кисть не была подстрижена, что весьма часто случается въ болѣе низкихъ сортахъ; такія кисти совершенно непригодны, онѣ царапаютъ краску и употребляются исключительно при изображеніи волосъ, мѣха, травы и т. п.

Круглыя кисти менѣе употребительны, нежелли плоскія, такъ какъ послѣдними гораздо удобнѣе работать: при письмѣ бокомъ онѣ даютъ опредѣленные мазки, угловатые и ломаные, необходимые при изображеніи архитектурныхъ вещей, листьевъ и т. п.

За границей существуетъ въ продажѣ еще множество кистей самыхъ причудливыхъ и разнообразныхъ формъ, но надобности въ нихъ не представляется никакой, почему онѣ и не распространены.

Ручки кистей должны имѣть не менѣе семи вершковъ длины — короткія неудобны въ работѣ — но и не болѣе девяти. Прежде ручки (стильки) дѣлались исключительно изъ обыкновенной сосны, но онѣ сильно впитываютъ въ себя масло и быстро пачкаются, а потому имъ слѣдуетъ предпочитать полированныя, дѣлаемыя по большей части изъ кедроваго дерева. Онѣ легки, меньше пачкаются и легко очищаются.

Обращаемъ особенное вниманіе начинающихъ художниковъ на содержаніе кисти въ безусловно чистомъ видѣ. Тотчасъ же по окончаніи работы, кисть слѣдуетъ вытереть пропускной бумагой, а затѣмъ макать ее въ маковомъ маслѣ, слегка нажимая ее пальцемъ на палитрѣ. Если же работа прекращается на неопредѣленный срокъ, то кисти должны быть начисто вымыты теплой водою съ мыломъ, сполоснуты, высушены и затѣмъ обмакнуты въ чистое маковое масло. Точно также поступаютъ

и съ новыми, еще не бывшими въ употребленіи кистями. Чрезвычайно радикальнымъ средствомъ для промывки кистей является скипидаръ, но къ нему слѣдуетъ прибѣгать только въ крайности, въ случаѣ дѣйствительнаго недостатка времени. Скипидаръ дѣлаетъ кисть жесткою и растворяетъ мастику, посредствомъ которой она заключена въ оправу.

Гораздо цѣлесообразнѣе, по окончаніи работы, просто опустить кисти въ *рѣпное* масло, которое не даетъ краскамъ засохнуть. Но передъ употребленіемъ ихъ все-таки придется хорошенько промыть маковымъ масломъ.

При соблюденіи всѣхъ вышеупомянутыхъ правилъ по содержанію кистей, онѣ долго сохраняютъ свою эластичность и первоначальную форму. Вообще нельзя достаточно энергично настаивать на необходимости величайшей аккуратности въ содержаніи всѣхъ принадлежностей живописи, хотя небрежность въ этомъ отношеніи и почитается нѣкоторыми за признакъ геніальности, что по нашему мнѣнію ошибочно.

Если, по какой-нибудь причинѣ, маковое масло, которымъ напитаны кисти, долгое время не возобновлялись, и кисти сдѣлались липкими, не остается ничего другого, какъ вымыть ихъ хорошенько въ водѣ съ мыломъ. Для этого берется бѣлое мыло и по возможности мягкая вода— еще лучше дождевая,—потому что кисти придется мыть долго, усиленно водя ими взадъ и впередъ по мылу. Выполоскавъ и просушивъ ихъ, кисти снова напитываютъ масломъ. Послѣ такой процедуры, онѣ снова становятся годны къ употребленію, хотя прежнихъ достоинствъ уже не имѣютъ.

Каждый начинающій долженъ пріучать себя писать, по возможности, большими щетинными кистями, и именно самыми большими, какія только допускаетъ данная работа. Этимъ способомъ пріобрѣтается смѣлая, широкая манера письма. Даже въ картинахъ небольшихъ размѣровъ, воздухъ, зданія, матеріи и т. д. слѣдуетъ писать большими щетинными кистями. Кисти средней величины служатъ для изображеніи различныхъ деталей въ пейзажахъ, архитектурѣ, изображеніи человѣческаго тѣла и т. п.; маленькія употребляются исключительно для выписыванія лицъ, вышивокъ, кружевъ и рисунковъ матеріи.

Кромѣ описанныхъ кистей, въ масляной живописи употребляютъ еще такъ называемые, флейцы. Эти мягкія хорьковыя или барсуковыя кисти, всегда плоскія, употребляются сухими для слитія тоновъ, т.-е. для мягкихъ незамѣтныхъ переходовъ изъ одного тона въ другой. Флейцемъ проходятъ нѣсколько разъ легко по даннымъ тонамъ, слѣдуя направленію тона предмета. Достаточно пройти имъ раза два или три, при чемъ флейцуютъ обыкновенно не тотчасъ же по наложеніи кра-

сокъ, а спустя нѣсколько часовъ, чтобы не потерялась форма и контуры рисунка. При неумѣломъ обращеніи съ флейцемъ онъ можетъ окончательно испортить картину сдѣлать ее расплывчатой, грязноватой и лишенной всякой характерности. Поэтому мы не совѣтуемъ малоопытнымъ прибѣгать къ помощи флейца, а достигать слитія тоновъ возможно большимъ числомъ переходныхъ тоновъ.

Употребляя флейцъ при изображеніи воздуха, имъ необходимо водить по горизонтальному направленію или діагонали, но отнюдь не по вертикальному, иначе картина потеряетъ всякій эффектъ.

Если флейцъ загрязнится, т.-е. къ нему пристанетъ много краски, то его слѣдуетъ вымыть въ водѣ съ мыломъ, стряхнуть и дать совершенно просохнуть.

На нашъ взглядъ флейцеваніе картины не является необходимостью. Большинство знаменитѣйшихъ художниковъ вовсе избѣгали флейца, а въ данное время онъ употребляется очень рѣдко.

Повторяемъ, что безъ крайней необходимости не слѣдуетъ работать мягкими кистями, а стараться, по возможности, вездѣ обходиться щетинными, которыми при нѣкоторомъ навыкѣ и хорошемъ ихъ качествѣ можно проводить не только весьма тонкія линіи, но давать даже мельчайшія точки.

6) Масла и лаки.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ необходимо работать болѣе жидкими красками, иногда же краски отъ времени настолько густѣютъ, что работать ими становится совершенно невозможнымъ. Для разжиженія красокъ въ масляной живописи употребляются различныя масла, роль которыхъ чрезвычайно важна, такъ какъ они могутъ вліять на краски выгодно или невыгодно.

Строго говоря, всѣ масла дѣйствуютъ скорѣе въ послѣднемъ смыслѣ, и, чтобы достичь полнаго совершенства, живопись требовала бы такого связующаго средства, которое, дѣлая работу пріятною и удобною, не измѣняло бы соединенныхъ съ ними красокъ и не мѣнялось бы отъ времени само. Къ сожалѣнію, масляная живопись въ этомъ отношеніи оставляетъ желать весьма многаго.

Въ настоящее время связующимъ веществомъ служатъ, во-первыхъ, *сушащія масла: льняное и маковое,* затѣмъ эфирное *терпентинное* масло и, гораздо рѣже употребляемое Spiköl. Всѣ они лучше всего сохраняются въ стеклянныхъ пузырькахъ. Сушащія масла обладаютъ

способностью затвердѣвать на воздухѣ въ тягучую, прозрачную массу и такимъ образомъ связываютъ смѣшанныя съ ними краски.

Употребительнѣе всѣхъ другихъ льняное масло. Оно представляетъ собою блѣдножелтую, прозрачную жидкость, и, при сколько-нибудь теплой и суохой погодѣ, должно сохнуть въ однѣ сутки. На немъ приготовляются всѣ масляныя краски, за исключеніемъ тѣхъ, которыя могли бы измѣниться отъ слишкомъ темнаго тона масла. Таковы бѣлила, неаполитанская желтая и другія краски—свѣтлыхъ и холодныхъ тоновъ; при изготовленіи этихъ красокъ, льняное масло замѣняется маковымъ. Оно сохнетъ нѣсколько медленнѣе льняного, но быстро сгущается и пріобрѣтаетъ тягучесть; считается къ тому же лучшимъ связующимъ веществомъ.

Болѣе или менѣе быстрое высыханіе зависитъ также и отъ самихъ красокъ; въ то время, какъ одна сохнетъ скоро, другая требуетъ продолжительнаго времени, почему приходится прибѣгать къ помощи искусственныхъ сушащихъ веществъ, изъ которыхъ на первомъ мѣстѣ стоитъ сушащее масло. Это вареное льняное масло съ зильберглютомъ, свинцовымъ сахаромъ, и другими примѣсями, способствующими быстрому высыханію. Оно бываетъ двухъ родовъ: темное, чрезвычайно быстро сушащее и свѣтлое, болѣе слабое. Его надо сохранять въ плотно закупоренныхъ стеклянныхъ пузырькахъ, не пропускающихъ воздухъ, такъ какъ сикактивъ можетъ сдѣлаться вязкимъ, тягучимъ и негоднымъ къ употребленію.

Разбавлять масломъ краски слѣдуетъ чрезвычайно осторожно, прибавляя его съ такимъ расчетомъ, чтобы оно составляло не болѣе шестой или даже восьмой доли всего количества краски; въ противномъ случаѣ живопись чернѣетъ. Зимою можно употреблять большее количество масла, нежели лѣтомъ.

Для красокъ, смѣшанныхъ съ бѣлилами, сушащее масло, впрочемъ, и безъ того совершенно излишне, такъ какъ бѣлила сами служатъ сушащимъ веществомъ; а слѣдовательно, въ краскахъ, служащихъ для изображенія воздуха и далей, вареное масло не употребляется. Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, несмотря на примѣсь бѣлилъ, какъ напр., на бликахъ въ листвѣ переднихъ плановъ, въ камняхъ и архитектурѣ, въ синихъ, черныхъ и коричневыхъ драпировкахъ, можно прибавлять масло, не опасаясь, что тонъ выйдетъ немножко мутнымъ или коричневатымъ. Практика научитъ лучше всего, когда и сколько можно употреблять масла; слѣдуетъ помнить только, что всегда лучше не доложить, чѣмъ переложить его. Для удобства масла наливается въ маленькія спеціально

для этой цѣли приспособленныя жестяныя чашечки, которыя во время работы надѣваются на край палитры.

Кромѣ упомянутыхъ сушащихъ маслъ, той же цѣли служитъ и такъ называемый *сиккативъ*—студинистая жидкость, приготовляемая изъ варенаго масла, съ примѣсью копаловаго или мастичнаго лака. Обыкновенный сиккативъ—прозрачный, болѣе или менѣе желтоватаго цвѣта,—состоитъ изъ равныхъ частей варенаго масла и мастичнаго лака.

Очень хорошій сиккативъ приготовляется по слѣдующему рецепту:

Воды, насыщенной растворомъ свинцоваго сахара... 1 часть.

Льняного или маковаго масла.................. 2 „

При сильномъ взбалтываніи прибавлять мастичнаго лака .... 2 „

Въ продажѣ существуетъ еще нѣсколько видовъ сиккатива, но ихъ надо брать очень немного, чтобы краски не очень скоро сохли, а затѣмъ не менѣе трескались.

Чему отдать предпочтеніе — масламъ или сиккативамъ, сказать трудно. Одни изъ художниковъ предпочитаютъ первыя, другіе—послѣдніе. Такимъ образомъ мы предлагаемъ начинающимъ самимъ испробовать и то и другое и узнать ихъ качества и недостатки.

7) Матовыя стекла.

Прежде чѣмъ перейти къ краскамъ, слѣдуетъ упомянуть о матовыхъ стеклахъ и курантахъ. Первыя приготовляются изъ толстаго, неполированаго стекла и служатъ для смѣшиванія большихъ количествъ краски, не помѣщающихся на палитрѣ, а также, вмѣстѣ съ курантомъ, для растиранія нѣкоторыхъ дорогихъ красокъ, сохраняемыхъ, экономіи ради, въ порошкѣ. Сухую краску кладутъ на стекло, растираютъ въ мельчайшій порошокъ и потомъ прибавляютъ понемногу маковое масло, но какъ можно меньше, чтобы краска получалась совершенно густой. Не мѣшаетъ имѣть нѣсколько матовыхъ стеколъ, такъ какъ они служатъ также для сохраненія подъ водой оставшихся на палитрѣ красокъ. Но не всѣ краски сохраняются въ водѣ; нѣкоторыя, какъ, напр., кобальтъ, ультрамаринъ, охра и тому под., въ водѣ растворяются и становятся негодными къ употребленію. Мы рекомендуемъ не класть на палитру излишняго количества красокъ, такъ какъ послѣднія въ свѣжемъ видѣ всегда лучше старыхъ. Впрочемъ бѣлила сохраняются въ водѣ прекрасно.

ГЛАВА III.

О масляныхъ краскахъ.

Нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ художники принуждены были сами растирать себѣ краски; въ настоящее время это отошло въ область преданій, и краски продаются теперь совершенно готовыми, въ свинцовыхъ трубочкахъ различныхъ величинъ, смотря по большей или меньшей употребительности краски. Въ такихъ трубочкахъ краска можетъ сохраняться совершенно свѣжею весьма долгое время; въ случаѣ, если она начинаетъ густѣть, ее разбавляютъ скипидаромъ и растираютъ на стеклѣ.

По тщательности растиранія и приготовленія считаются лучшими англійскія краски, но онѣ втрое дороже нѣмецкихъ, почему у насъ и употребляются въ большинствѣ случаевъ берлинскія краски *Мевеса*.

Мы уже имѣли случай говорить, что не слѣдуетъ накладывать на палитру лишнихъ красокъ, но такъ какъ иногда это бываетъ очень трудно разсчитать, то оставшіяся краски переносятся въ другую палитру. Если на слѣдующій день окажется, что на краскахъ успѣла образоваться пленка, ее осторожно снимаютъ шпателемъ, и краску все-таки употребляютъ въ дѣло, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда требуется особая чистота и свѣжесть тоновъ.

Въ зимнее время краски остаются свѣжими дольше, чѣмъ лѣтомъ, но во всякомъ случаѣ ихъ не слѣдуетъ оставлять на палитрѣ болѣе 3—4 дней.

О свойствахъ каждой краски въ частности.

Въ прейсъ-курантахъ красочныхъ фабрикъ значится громадное количество всевозможныхъ красокъ, частью употребляемыхъ чрезвычайно рѣдко. Въ большинствѣ случаевъ это—соединеніе извѣстныхъ красокъ, или тѣ же самыя краски съ незначительнымъ измѣненіемъ въ оттѣнкѣ. Впрочемъ, когда требуется какой-либо одинъ тонъ въ большомъ количествѣ, то раціональнѣе купить его готовымъ, въ особенности для жанра и natnre morte, гдѣ нужны особые блескъ и чистота красокъ, всегда страдающія отъ смѣшиванія слишкомъ многихъ красокъ вмѣстѣ. Надо принять за правило не соединять болѣе трехъ красокъ сразу.

Здѣсь мы считаемъ необходимымъ привести названія употребительнѣйшихъ красокъ, ихъ свойства и описать въ короткихъ словахъ ихъ примѣненіе.

Нѣкоторыя изъ приведенныхъ нами красокъ для пейзажа почти ненужны, но мы упоминаемъ о нихъ полноты ради; могутъ встрѣтиться случаи, гдѣ онѣ окажутся полезными.

Всѣ краски располагаются между двумя предѣлами: *бѣлымъ* и *чернымъ*, т.-е. *свѣтомъ* и *отсутствіемъ свѣта*. Чѣмъ ближе къ черному, тѣмъ цвѣтъ краски гуще, глубже или темнѣе; чѣмъ ближе къ бѣлому, тѣмъ жиже или свѣтлѣе.

Краски бѣлыя.

Бѣлый цвѣтъ, какъ извѣстно, подходитъ ближе всего къ желтому; онъ не измѣняетъ наложеннаго на него слоя другой краски, какъ бы тонокъ послѣдній ни былъ, и потому для грунтовки онъ представляетъ неоцѣнимыя достоинства. Всѣ цвѣта, по мѣрѣ удаленія, стушевываются, т.-е. переходятъ въ нейтральные; бѣлый же дольше другихъ сохраняетъ свою индивидуальность, благодаря чему онъ выдвигается впередъ, т.-е., другими словами, приближаетъ предметы къ зрителю. Свойство это онъ сохраняетъ и въ соединеніи съ желтымъ цвѣтомъ, но теряетъ его въ соединеніи съ краснымъ. Въ смѣси съ синиимъ черным онъ отступаетъ назадъ и придаетъ этимъ тонамъ воздушность. Въ переднихъ планахъ бѣлый цвѣтъ оказываетъ огромныя услуги тѣмъ, что усиливаетъ всѣ другіе цвѣта, по контрасту съ собой. Абсолютно бѣлый цвѣтъ употребляется въ картинахъ очень рѣдко и исключительно съ цѣлью бликованія. Отъ употребленія бѣлилъ въ большомъ количествѣ происходитъ общая бѣлесоватость картины и тусклость тоновъ. Вообще, бѣлый цвѣтъ употребляется на выдающихся углахъ и краяхъ предметовъ. Надо запомнить, что слишкомъ свѣтлыя мѣста и очень темные цвѣта должны занимать на картинѣ возможно меньшія пространства.

Всѣ бѣлила, за исключеніемъ цинковыхъ,—препараты свинца, почему и отличаются способностью быстро сохнуть.

1) Кремницкія бѣлила.
(Kremser Weiss).

Эти бѣлила наиболѣе употребительны въ живописи, такъ какъ они отличаются ослѣпительной бѣлизной и незамѣнимы при изображеніи воздуха. Они бываютъ различнаго достоинства, что зависитъ отъ тщательности приготовленія и качества свинца. Кремницкія бѣлила могутъ замѣнять всѣ другія.

Въ соединеніи съ черными красками, бѣлила даютъ сѣрый цвѣтъ

и отчасти сѣро-синій, очень пріятнаго тона; ими часто пользуются, вмѣсто синихъ красокъ.

Изъ другихъ бѣлыхъ красокъ, безъ которыхъ, впрочемъ, легко обойтись, слѣдуетъ упомянуть *венеціанскія бѣлила*—съ желтоватымъ оттѣнкомъ, Blanc d'argent, и *цинковыя бѣлила.* Первыя двѣ краски—также препараты свинца, но не такъ бѣлы, какъ кремницкія бѣлила; о послѣдней можно сказать то же самое; къ тому же по своей тягучести она очень непріятна въ работѣ. Она очень медленно сохнетъ и потому выгодна въ тѣхъ случаяхъ, когда желательно сохранить работу долгое время сырою.

Желтыя краски.

Желтый цвѣтъ ближе всѣхъ подходитъ къ бѣлому и, въ блѣдныхъ тонахъ своихъ, представляетъ переходъ отъ свѣта къ цвѣтности. Онъ тоже выступаетъ впередъ и мало измѣняется отъ разстоянія. Желтый цвѣтъ по преимуществу теплый, и тамъ, гдѣ картина требуетъ теплаго тона, главнымъ средствомъ является желтый цвѣтъ вмѣстѣ съ краснымъ. Желтый цвѣтъ, представляя контрастъ фіолетовому, входитъ почти во всѣ составные тона и весьма воспріимчивъ къ синему, отъ малѣйшей примѣси котораго онъ мѣняется въ тонѣ.

2) Неаполитанская бѣлая.
(Jaune de Naples).

Въ ассортиментѣ красокъ она необходима такъ же, какъ и кремницкія бѣлила; она имѣется въ шести различныхъ оттѣнкахъ, начиная съ самой свѣтлой и кончая темно-желтой. Первая нерѣдко замѣняетъ собою бѣлила, въ тѣхъ случаяхъ, когда картина должна имѣть теплые тона.

3) Желтая блестящая.
(Janne brillant).

Краска, очень похожая на предыдущую, и приготовляется изъ смѣси неаполитанской желтой съ бѣлилами и сѣрнистымъ каліемъ. Замѣняетъ иногда бѣлила.

4) Желтая охра.
(Ochre jaune)

Эта краска имѣется двухъ оттѣнковъ: № 1 и № 2. Въ ассортиментѣ красокъ она безусловно необходима, какъ имѣющая самое раз-

нообразное примѣненіе, и можетъ быть примѣшиваема ко всѣмъ другимъ краскамъ, не измѣняя ихъ и не мѣняясь сама.

5) Темная охра.

Подъ этимъ названіемъ извѣстенъ въ продажѣ цѣлый рядъ различныхъ охръ, отличающихся отъ свѣтлой, и употребляемыхъ въ тѣхъ случаяхъ, когда желтая охра оказывается слишкомъ слабою, какъ, наприм., при сильныхъ тѣняхъ. Сюда относятся: римская, золотистая, средняя, каменная, проточная, итальянская земля и нѣкоторые другіе, мало употребительные сорта.

Самая блестящая изъ нихъ, превосходящая въ этомъ отношеніи всѣ другія, золотистая охра. Она нѣсколько прозрачнѣй свѣтложелтой охры, приближается скорѣе къ сырой сіеннѣ, но зато темнѣетъ скорѣе другихъ; употребляется для яркой, полупрозрачной зелени и даетъ многочисленные солнечные тона. Къ ней примыкаетъ римская охра, отличающаяся болѣе густымъ и очень мало яркимъ желтымъ цвѣтомъ; она плотнѣе другихъ, менѣе чиста по тону и употребляется болѣе всего для спокойныхъ, глубокихъ зеленыхъ тоновъ средняго плана или для архитектурныхъ вещей, парусовъ и т. д. Въ соединеніи съ черными, даетъ весьма пригодные тона скалъ и зданій, тона, которые можно разнообразить еще прибавкой къ нимъ rosse-madder. Въ общемъ, безъ нея легко можно обойтись.

То же самое можно сказать и о прочихъ охрахъ, какъ, напримѣръ, Mittelocker и ochre de rue. Послѣдняя менѣе прозрачна и коричневѣе по тону, чѣмъ свѣтлая охра, между тѣмъ какъ Steinocker впадаетъ нѣсколько въ зеленоватое. Въ соединеніи съ берлинской лазурью, онѣ даютъ хорошіе зеленые тона, а съ черными и Braunroth—весьма пригодные для земель. Всѣ охры, какъ препараты окиси желѣза, отличаются прочностью.

6) Сырая сіенна.

(Terre de Sienne naturelle).

Очень хорошая желтая краска не яркаго тона; къ сожалѣнію, въ болѣе густыхъ тонахъ сильно темнѣетъ. Неоцѣнима при изображеніи рѣкъ и ручьевъ, какъ въ чистомъ видѣ, такъ и съ примѣсью другихъ красокъ, смотря по цвѣту воды.

7) Индѣйская желтая.

Очень хорошая, прочная и сильная краска густого тона; незамѣнима для фигуръ и драпировокъ. Въ очень жидкихъ и нѣжныхъ тонахъ употребляется для утренней и вечерней зари. Она идетъ для бликовъ съ золотистымъ блескомъ. Въ смѣси со жженой и ультрамариномъ она даетъ разнообразные тона древесной листвы. Со жженой умброй или коричневымъ крапомъ даетъ горячіе, густые тона для сильныхъ ударовъ, которые можно нѣсколько умѣрить небольшой прибавкой ультрамарина. Тона эти идутъ преимущественно для глубокихъ тѣней во мхѣ, подъ камнями, въ оврагахъ, въ землистыхъ берегахъ рѣкъ и т. п. Слѣдуетъ, однако, избѣгать примѣшивать къ нимъ черезчуръ много синяго, чтобы не расхолодить тона, потому что всѣ глубокія тѣни должны быть выдержаны въ теплыхъ тонахъ.

8) Кадмій.

Кадмій имѣется пяти оттѣнковъ, отъ лимонно-желтаго до оранжеваго; но двухъ крайнихъ мы не имѣемъ здѣсь въ виду. Наиболѣе употребляется темный сортъ, подходящій къ индѣйской желтой. Кадмій—самая интенсивная и блестящая изъ всѣхъ желтыхъ красокъ, отличается прочностью, хорошо соединяется съ другими красками и очень удобна въ работѣ; даетъ очень пріятные тона въ соединеніи съ бѣлилами. Характерное свойство кадмія—передавать желтоватый цвѣтъ, а потому краска эта особенно цѣнится для изображенія утренней и вечерней зари. Въ послѣднемъ случаѣ она положительно незамѣнима; не слѣдуетъ, однако, слишкомъ увлекаться ея чарующимъ блескомъ и злоупотреблять ею. Незамѣнимъ кадмій при изображеніи кроваво-краснаго заката солнца. Очень хорошъ кадмій для драпировокъ. Съ ультрамариномъ, кобальтомъ, кадмій даетъ яркіе зеленые тона; съ первымъ передаетъ тонъ морской воды. Самъ по себѣ кадмій прекрасно выражаетъ осеннюю желтую листву и сожженную солнцемъ траву.

9) Желтый ультрамаринъ.

Эта краска отличается прочностью и, несмотря на очень блѣдный тонъ, весьма сильна, почему употреблять ее надо осмотрительно. Очень удачно передаетъ мягкій солнечный свѣтъ на отдаленномъ лѣсѣ или горахъ.

Эта краска не имѣетъ очень обширнаго примѣненія, но иногда производитъ своеобразные эффекты.

10) Ауреолинъ.

Чрезвычайно частая, прозрачная, свѣтло-желтая краска, болѣе другихъ подходитъ къ выраженію солнечнаго свѣта. Несмотря на то, что живопись безъ этой краски вполнѣ возможна, она полезна тѣмъ, что всѣ тона, въ которые она входитъ, получаютъ необыкновенную свѣжесть. Въ смѣси съ кобальтомъ, коричневымъ или розовымъ крапомъ и бѣлилами, ауреолинъ даетъ превосходные, мягкіе, воздушные сѣрые тона, но не тяжелые или холодные, а, наоборотъ, легкіе и теплые. Въ картинахъ, гдѣ свѣжесть зелени на переднемъ планѣ играетъ важную роль, ауреолинъ въ смѣси съ кобальтомъ, ультрамариномъ и другими синими—незамѣнимъ. Онъ также превосходенъ для драпировокъ. Несравненные эффекты даетъ онъ въ смѣси со жженой сіенной и индиго, съ коричневой Ванъ-Дикъ и ультрамариномъ, съ зеленымъ хромомъ, со жженой умброй, съ сепіей и зеленой Веронеза; съ коричневымъ крапомъ, съ сепіей и кобальтомъ, съ розовымъ крапомъ и кобальтомъ, съ англійской красной и кобальтомъ и еще нѣкоторыя другія соединенія.

Всѣ остальныя, находящіяся въ продажѣ желтыя краски, совершенно непримѣнимы, благодаря своей непрочности и грубости.

Въ особенности мы предостерегаемъ начинающихъ художниковъ отъ употребленія желтыхъ красокъ, которыя, несмотря на блескъ и яркость, производятъ грубые эффекты и, кромѣ того, чрезвычайно непрочны; онѣ скоро теряютъ свой первоначальный цвѣтъ и темнѣютъ, принимая грязно-коричневый оттѣнокъ.

Краски оранжевыя.

Подъ понятіемъ *оранжевый* мы подразумѣваемъ цвѣтъ переходный отъ желтаго къ красному, изъ соединенія которыхъ онъ и получается. Такимъ образомъ, оранжевыя краски—краски составныя. Смотря по преобладанію того или другого цвѣта, получается цѣлый рядъ разнообразныхъ тоновъ, начиная отъ очень свѣтлаго и теплаго и кончая болѣе темнымъ и горячимъ; послѣднее качество свойственно оранжевымъ краскамъ. Синіе цвѣта не должны быть смѣшиваемы съ оранжевымъ. Это надо принять къ свѣдѣнію при изображеніи вечерняго неба.

11) Жженая сіенна.

(Terre de Sienne brûlée).

Жженая сіенна, очень прочная, незамѣнимая никакой другой, краска, сохнетъ быстро, обладаетъ большой прозрачностью и глуби-

ной и имѣется въ продажѣ въ двухъ оттѣнкахъ—красно- и темно-коричневомъ. Она придаетъ пріятную, натуральную теплоту различнымъ тонамъ листвы, какъ зеленымъ, такъ и коричневымъ, а въ смѣси съ бѣлилами даетъ прекрасные солнечные тона. Мы имѣемъ въ виду только обыкновенную сіенну, красно-коричневаго оттѣнка. Въ соединеніи съ ультрамариномъ она даетъ безчисленные, то холодные, то теплые сѣроватые тона, густые и красивые, для внутренности зданій и заднихъ плановъ съ фигурами. Этой же смѣсью проходятъ жидко и прозрачно темные углы, отверстія воротъ и т. п., гдѣ требуется очень глубокая и вмѣстѣ съ тѣмъ прозрачная тѣнь. Въ архитектурныхъ вещахъ эта краска незамѣнима. Въ соединеніи съ другими красками, синими и розовыми, мы получаемъ безчисленное множество характерныхъ оттѣнковъ для зданій, дорогъ, береговъ рѣкъ и т. п. Также необходима жженая сіенна въ зеленыхъ тонахъ для пейзажа. Въ соединеніи съ индѣйской желтой и синими она пригодна для всевозможной листвы, а съ примѣсью сепіи получаются хорошіе оливковые тона. Единственный недостатокъ этой краски заключается въ нѣкоторой склонности ея къ потемнѣнію.

12) Оранжевый марсъ.

Прозрачная, красивая краска густого тона, Несмотря на свои качества, распространена мало. Прекрасно выражаетъ тона неба при закатѣ солнца; хороша для передачи освѣщенныхъ горъ, дорогъ и т. п. Нѣсколько менѣе прозрачна предыдущей краски и приближается болѣе къ красному цвѣту.

13) Коричневая охра.

Быстро сохнущая, постоянная, темно-желтая краска, красновато-коричневатаго оттѣнка, весьма полезная въ пейзажной живописи. Хороша въ особенности, какъ въ чистомъ видѣ, такъ и въ соединеніи съ коричневымъ крапомъ, для изображенія песчаныхъ переднихъ плановъ. Въ смѣси съ индѣйской желтой даетъ глубокіе и блестящіе, большой силы тона для осеннихъ листьевъ. Всѣ соединенія съ другими красками производятъ также хорошіе, спокойные тона.

14) Оранжевая киноварь.

Отличается горячимъ тономъ, но сохнетъ чрезвычайно медленно; въ соединеніи съ бѣлилами даетъ разнообразные оттѣнки человѣче-

скаго тѣла; при незначительномъ количествѣ киновари, примѣшанномъ къ большому количеству бѣлилъ, получаются нѣжные тона для неба. Краска въ общемъ полезная, но не необходимая.

15) Оранжевый кадмій.

Одна изъ наилучшихъ оранжевыхъ красокъ; незамѣнима при передачѣ чистыхъ, блестящихъ и горячихъ тоновъ.

Существуетъ въ продажѣ еще нѣсколько красокъ оранжевыхъ оттѣнковъ, но мы считаемъ излишнимъ упоминать о нихъ, такъ какъ безусловной необходимости онѣ не представляютъ.

Краски красныя.

Такъ какъ красный цвѣтъ сильно выступаетъ впередъ, то онъ приближаетъ къ зрителю окрашенные предметы. Его можно дѣлать теплѣе или холоднѣе, соединяя съ нимъ желтыя или синія краски. При незначительной прибавкѣ синяго, красный цвѣтъ переходитъ въ малиновый, чрезвычайно красивый и сильный тонъ. По мѣрѣ увеличенія количества синей краски, тона становятся менѣе спокойными и, наконецъ, переходятъ въ фіолетовые. Изъ составныхъ цвѣтовъ, красный входитъ въ оранжевый и фіолетовый, но отсутствуетъ въ зеленомъ, почему составляетъ дополнительный къ нему и контрастирующій съ нимъ цвѣтъ. Отсюда понятно, что въ пейзажахъ, гдѣ много зелени, красныя пятна способны производить чрезвычайно сильные эффекты, но пользоваться ими надо осторожно, чтобы не разрушить воздушности тоновъ и не сдѣлать рисунка слишкомъ яркимъ и грубымъ.

16) Англійская красная.
(Ronge d'Angleterre).

Быстро сохнущая, постоянная краска, добываемая изъ пережженой желтой охры высшаго достоинства. Тонъ ея не столько красный, сколько не яркій,—смягченный оранжевый. Англійская красная имѣется въ продажѣ въ двухъ оттѣнкахъ, свѣтломъ и темномъ. Мы говоримъ здѣсь про свѣтлый ея оттѣнокъ. Какъ сама по себѣ, такъ и въ соединеніи съ бѣлилами, свѣтлой охрой или коричневыми, англійская красная весьма полезна для изображенія зданій, драпировокъ и животныхъ; а въ соединеніи съ кобальтомъ или ультрамариномъ даетъ прекрасные воздушные тона, идущіе для нѣжныхъ, туманныхъ эффектовъ и облаковъ въ ясную погоду. Съ прибавкой розоваго крапа къ этимъ воздушно сѣрымъ

тонамъ они получаютъ пурпуровый оттѣнокъ и становятся годными для далей и облаковъ вообще. Чтобы получить зеленоватосѣрый оттѣнокъ, прибавляютъ немного индиго; при большемъ количествѣ послѣдняго, получаются замѣчательно вѣрные тона для передачи дождевыхъ и грозовыхъ тучъ. Смѣшанная съ индиго и желтой охрой, англійская красная даетъ очень красивые зеленоватосѣрые тона, пригодные для изображенія сосноваго лѣса; въ зависимости отъ входящаго въ составъ количества охры, тона эти становятся темнѣе или свѣтлѣе. Краска эта не менѣе полезна для свѣтовыхъ и тѣневыхъ тоновъ человѣческаго тѣла.

Существуетъ еще нѣсколько красокъ, также представляющихъ собою препараты окиси желѣза, но имъ мы предпочитаемъ англійскую красную, какъ болѣе удовлетворяющую всѣмъ требованіямъ.

17) Киноварь или вермильонъ.

Киноварь существуетъ въ продажѣ нѣсколькихъ оттѣнковъ, носящихъ различныя наименованія. Изъ этихъ разновидностей наиболѣе полезна китайская киноварь или вермильонъ, весьма похожая на карминъ, о которомъ мы, перечисляя краски, не упоминаемъ, считая его не безусловно необходимымъ, какъ по своей дороговизнѣ, такъ и по способности быстро выцвѣтать.

При изображеніи человѣческаго тѣла, киноварь много превосходнѣе кармина; она въ этомъ случаѣ ничѣмъ не замѣнима и при соединеніи со свѣтлою охрой и бѣлилами даетъ вполнѣ натуральные тона человѣческаго тѣла, во всѣхъ его оттѣнкахъ, тона свѣжіе и чрезвычайно разнообразные. Съ примѣсью крапа или laque carminée, розоватый тонъ ея еще болѣе усиливается.

Киноварь безъ примѣсей употребляется преимущественно для драпировокъ, но очень хороша и для нѣкоторыхъ другихъ предметовъ краснаго цвѣта, какъ напр., кирпичей, судовыхъ частей и т. п. Въ чистомъ видѣ употребляется рѣдко. Въ пейзажахъ, въ смѣси съ индѣйской желтой, розовымъ крапомъ и друг., даетъ превосходные тона для яркаго вечерняго неба, а въ соединеніи съ синими и бѣлилами употребляются для далей и всевозможныхъ облаковъ. Особенно красивые, воздушные, сѣрые тона получаются отъ смѣшенія небольшого количества киновари съ кобальтомъ. Наконецъ, въ соединеніи съ синеваточерной и жженой сіенной, киноварь даетъ чрезвычайно вѣрные тона для ржаваго желѣза.

18) Росовый крапъ.

Одна изъ необходимѣйшихъ красокъ, весьма цѣнная по своей прочности и красивымъ оттѣнкамъ, которыхъ въ продажѣ имѣется нѣсколько, начиная отъ свѣтлаго и кончая золотисторозовымъ. Для начинающихъ художниковъ совершенно достаточно имѣть розовый крапъ № 2. Эта краска употребляется почти вездѣ , въ особенности же при изображенiи *нѣжныхъ* тоновъ воздуха, воды и тѣней. Если розовый крапъ № 2 окажется слишкомъ свѣтлымъ, его можно замѣнить среднимъ № 5, или же темнымъ № 6.

19) Краснокоричневый крапъ.

Превосходно сохнущая краска, кровянистаго цвѣта; способна производить тѣневые эффекты на переднемъ планѣ и пригодна вездѣ въ темныхъ мѣстахъ.

Въ соединенiи съ кобальтомъ и бѣлилами даетъ очень нѣжные, по желанiю, теплые и холодные тона (въ зависимости отъ количества крапа) для облаковъ, тѣней и далей. При смѣшенiи съ синими и желтыми цвѣтами даетъ прекрасные тона для изображенiя осенней листвы.

20) Пурпурный крапъ.

Краска, безъ которой можно обойтись, замѣнивъ ее другими, но имѣть ее подъ рукой все-таки весьма полезно. Она отличается густымъ, изящнымъ тономъ съ нѣсколько синеватымъ оттѣнкомъ. Соединенная съ синими цвѣтами или черными и желтыми, вѣрно передаетъ тона старыхъ, потемнѣвшихъ отъ времени соломенныхъ крышъ.

Въ заключенiе замѣтимъ, что всѣ крапы отличаются прозрачностью, чистымъ и чрезвычайно прочнымъ цвѣтомъ, а въ соединенiи съ коричневой Кэппе и жженой умброй даютъ теплые тѣневые тона.

21) Кармазинный лакъ.

Несмотря на то, что эта краска мало прочна и сохнетъ медленно, все же она весьма полезна въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется сильные и глубокiе тона. Въ особенности она хороша въ соединенiи съ другими красками темнаго цвѣта; въ такомъ случаѣ ея непрочность не представляетъ рѣшительно никакой опасности. Въ свѣтлыхъ тонахъ кармазинный лакъ совершенно непригоденъ. Чаще всего онъ употребляется

въ соединеніи съ коричневымъ стиль де-греномъ и ультрамариномъ. Въ смѣси со жженой сіенной онъ даетъ превосходные тона для передачи животныхъ: лошадей, коровъ и пр.

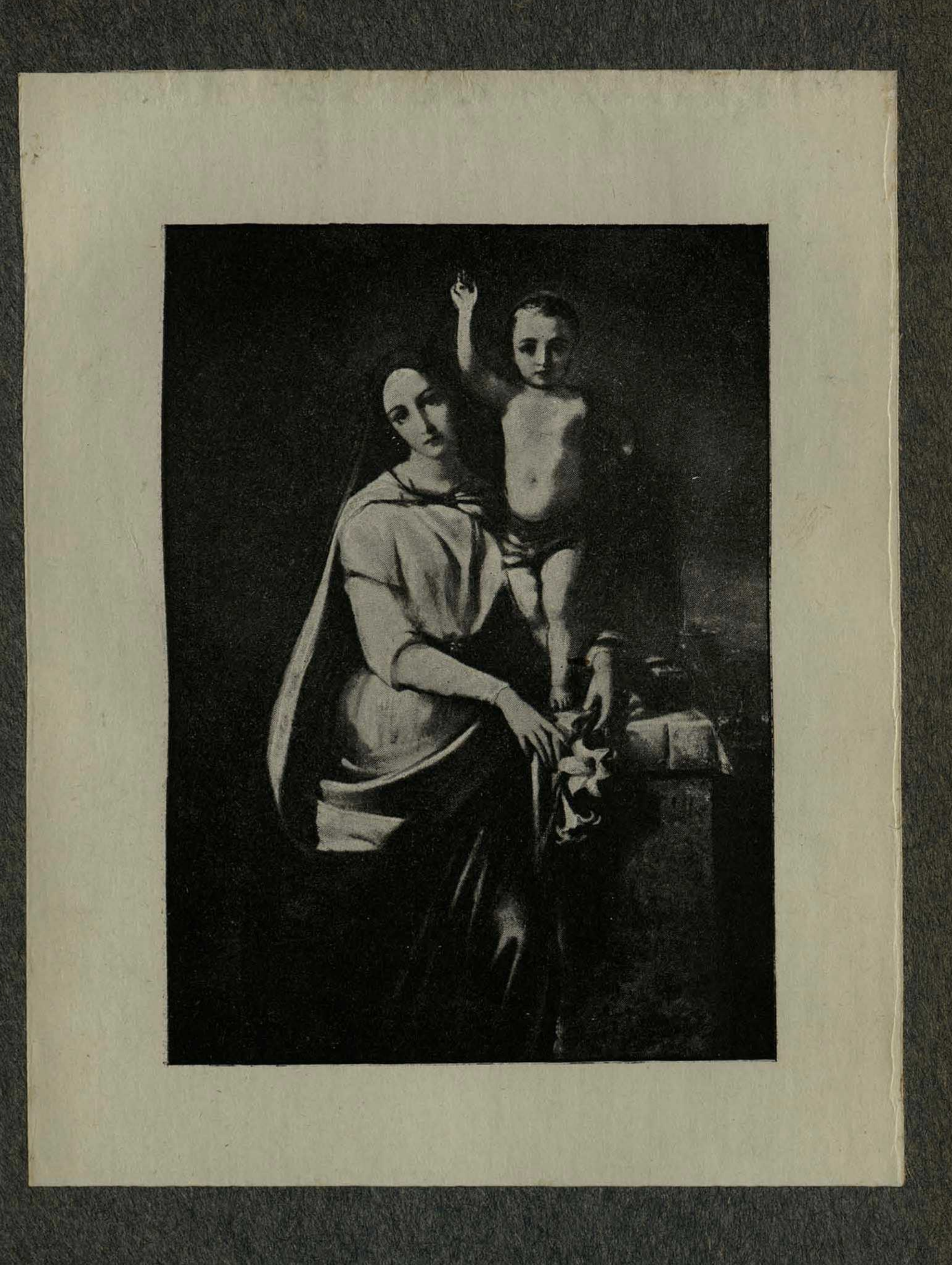
22) Индѣйская красная.

Хорошосохнущая, корпусная, весьма сильная краска, густого, неяркаго краснаго цвѣта, имѣется въ двухъ оттѣнкахъ, свѣтломъ и темномъ, и приготовляется изъ чистой, натуральной окиси желѣза. Въ смѣси съ индиго, кобальтомъ или ультрамариномъ, служитъ для темныхъ тѣней нейтральнаго тона, для *отдаленныхъ тяжелыхъ дождевыхъ* и *грозовыхъ тучъ*, а также для темныхъ вечернихъ облаковъ и другихъ тоновъ, при заходящемъ солнцѣ. Во всѣхъ названныхъ случаяхъ она неоцѣнима; въ другихъ же можетъ быть замѣнена краснокоричневымъ крап-лакомъ.

По тону и плотности, къ индѣйской красной близко подходятъ: во-первыхъ, *персидская красная*, во-вторыхъ, добываемый изъ желѣзнаго купороса *красный марсъ*. Первая болѣе коричневаго, вторая болѣе краснаго оттѣнка. Еще болѣе впадаетъ въ коричневое и вмѣстѣ съ тѣмъ въ фіолетовое, тяжелая, глухая Caput mortuum, добываемая или изъ окиси желѣза, или изъ остатковъ при фабрикаціи Нордгаузенской сѣрной кислоты. Послѣднія краски не представляютъ необходимости, и пріобрѣтеніе ихъ для начинающихъ художниковъ излишне. Въ каталогахъ встрѣчается еще множество другихъ красныхъ красокъ, частью хорошихъ и прочныхъ, но не необходимыхъ—какъ-то, различные препараты крапа и киновари—частью сильно выцвѣтающихъ. Къ послѣднимъ принадлежатъ: карминъ, пурпуровый баканъ, мюнхенскій баканъ, красные баканы вообще, баканъ скарлетовый (Scarlet lace и Indian purple; послѣдняя, впрочемъ, можетъ быть употребляема, но въ болѣе *густыхъ* тонахъ, точно также какъ кармазинный баканъ.

Всѣ остальные крапы не употребляются въ пейзажной живописи, но весьма пригодны для фигуръ, жанра и драпировокъ. Они даютъ прекрасные, сочные тона. Таковы: *Рубенсъ-крапъ* и Laque Robert, отъ № 1 до 4. Сюда-же относится *жженый карминъ*, краска мало прочная, но въ соединеніи съ жженой сіенной, асфальтомъ и нѣкоторыми другими, дающая очень горячіе и густые тона.

Остается упомянуть о *урикѣ* и jaune capucin, краскахъ, приближающихся отчасти къ оранжевымъ, полезныхъ при письмѣ фигуръ, прозрачныхъ, но, къ сожалѣнію, непрочныхъ.



Краски синія.

Синій цвѣтъ спокоенъ, холоденъ и малоспособенъ къ освѣщенію. Онъ отходитъ на задній планъ, расхолаживаетъ теплые тона и придаетъ картинѣ поэтическій оттѣнокъ. Послѣднее, впрочемъ, зависитъ отъ густоты синихъ тоновъ. Наложенная слишкомъ густо синяя краска разрушаетъ эффектъ, дѣлаетъ картину тяжелой, слишкомъ холодной и однообразной.

Какъ нѣжные и спокойные, такъ и темные пасмурные тона не обходятся безъ примѣси синяго. Своимъ контрастомъ онъ придаетъ всѣмъ окружающимъ цвѣтамъ живой, блестящій характеръ.

Въ соединеніи съ желтымъ, синій цвѣтъ образуетъ зеленый всевозможныхъ оттѣнковъ; съ прибавленіемъ въ небольшомъ количествѣ къ красному—пурпуровый.

Синій цвѣтъ не входитъ въ составъ оранжеваго, почему поставленные рядомъ оба эти цвѣта способны производить довольно сильные эффекты.

Благодаря своей малой способности освѣщаться, синій цвѣтъ есть главнымъ образомъ цвѣтъ далей; на немъ преимущественно основывается лѣпка предметовъ и воздушная перспектива. Въ пейзажахъ, за исключеніемъ неба, его отраженія въ водѣ и нѣкоторыхъ цвѣтущихъ растеній, синія краски могутъ быть съ успѣхомъ замѣнены соединеніемъ черныхъ съ бѣлилами.

23) Ультрамаринъ настоящій.

Настоящій ультрамаринъ достать довольно трудно. Онъ добывается изъ ляписа-лазури. Въ послѣднее время его вытѣснилъ искусственный, приготовляемый по химическому анализу настоящаго и стоющій гораздо дешевле.

По чистотѣ и прозрачности, настоящій ультраматринъ—само собою весьма прочный—превосходитъ всѣ другія краски. Онъ предпочтителенъ для работы, но сохнетъ медленно. Самый дорогой сортъ—темновасильковый; затѣмъ идутъ пять болѣе свѣтлыхъ оттѣнковъ, и изъ нихъ самый низшій—ультрамариновая зола. Ультрамаринъ легко смѣшивается со всѣми другими красками и во всѣ смѣси вноситъ воздушный характеръ. Несмотря на эти преимущества, онъ слишкомъ невыгоденъ для пейзажа по своей высокой цѣнѣ. Хотя для пейзажа требуются тона болѣе свѣтлые, но ихъ лучше смѣшивать изъ темнаго сорта съ бѣлилами, потому что

готовые свѣтлые сорта не имѣютъ того блеска и красоты. Употреблять ультрамаринъ для подмалевки, ввиду его высокой цѣны, не слѣдуетъ, тѣмъ болѣе, что подмалевывать съ успѣхомъ можно составными красками, какъ, напр., небо лучше всего подмалевывать сѣровато-голубоватымъ тономъ, получающимся при смѣси черной, берлинской лазури, бѣлилъ и киновари или крапа; затѣмъ, при вторичной прописке пролессировать *) настоящимъ ультрамариномъ. Тонкая лессировка ультрамариномъ по кобальту придаетъ небу значительную глубину, а далямъ—вообще свѣтящійся характеръ. Въ картинахъ, гдѣ выписка стоитъ на первомъ планѣ, гдѣ чистота тоновъ чрезвычайно важна, гдѣ требуется особая роскошь драпировокъ—настоящій ультрамаринъ необходимъ. Въ менѣе важныхъ случаяхъ совершенно достаточно искусственнаго.

Получаемые при добываніи настоящаго ультрамарина остатки даютъ очень хорошую сѣроватосинюю краску, извѣстную въ продажѣ подъ названіемъ *ультрамариновой золы.* Она незамѣнима въ воздухѣ и даляхъ, по своему чистому и изящному сѣрому тону, котораго почти невозможно достичь соединіемъ бѣлилъ съ черными.

24) Ультрамаринъ искусственный.

Очень полезная, даже совершенно необходимая краска, весьма близко подходитъ къ настоящему ультрамарину по тону, но лишена такого же блеска и прозрачности. Она очень хороша въ работѣ и употребляется въ воздухѣ и даляхъ, въ переднихъ планахъ, въ деревьяхъ, зданіяхъ и драпировкахъ, вмѣсто кобальта, въ тѣхъ случаяхъ, когда послѣдній оказался бы слишкомъ слабъ. Тонъ ея впадаетъ слегка въ пурпуровый, и, въ тонкихъ слояхъ, она нѣсколько измѣняется отъ времени, становится сѣрѣе, что, впрочемъ, почти не имѣетъ значенія. Ультрамаринъ соединяетъ корпусность съ прозрачностью и даетъ нѣжные и въ то же время сильные сѣрые тона, пригодные для передачи тоновъ скалъ и камней. Свѣжихъ, сочныхъ, зеленыхъ тоновъ ультрамаринъ дать не можетъ и потому мало пригоденъ для растительности передняго и средняго плана. Въ этомъ случаѣ его лучше замѣнять берлинскою лазурью, которая, въ масляныхъ краскахъ, болѣе прочна, нежели въ акварели.

25) Кобальтъ.

Превосходная, постоянная краска, нѣжнаго и чистаго синяго цвѣта, сохнетъ чрезвычайно быстро и необыкновенно легко ложится на холстъ.

*) Лессировка, лессировать—см. стр. 85.

Кобальтъ имѣется въ продажѣ въ трехъ оттѣнкахъ и, по своимъ прекраснымъ свойствамъ, безусловно необходимъ художнику. Говоря о розовомъ крапѣ, мы замѣтили, что напрасно было бы перечислять подробно всѣ случаи его употребленія; то же самое можно сказать и о кобальтѣ. Кобальтъ употребляется вездѣ, гдѣ только требуется синяя краска, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, гдѣ нужна большая глубина и сила, или цвѣтъ темносиній: здѣсь кобальтъ замѣняется ультрамариномъ, который прозрачнѣе кобальта, но уступаетъ ему въ чистотѣ цвѣта. Въ соединеніи со свѣтлой англійской красной кобальтъ даетъ чрезвычайно красивые тона для облаковъ, а съ краснокоричневымъ или розовымъ крапомъ,—красивые жемчужно-сѣрые тона.

Кобальтъ необходимъ для передачи воздуха, дали, воды, растительности, камней и т. п. Онъ употребляется иногда въ чистомъ видѣ, въ большинствѣ же случаевъ въ смѣси съ другими красками. Для зелени въ даляхъ кобальтъ хорошъ въ соединеніи со свѣтлой охрой. Сѣро-жемчужные тона незамѣнимы, какъ лессировка для приданія большей холодности теплымъ тонамъ. Всѣ краски, въ составъ которыхъ входитъ кобальтъ, сохнутъ очень скоро, въ особенности, если въ смѣсь входятъ бѣлила.

Существующія въ продажѣ краски, по своему тону похожія на кобальтъ, вмѣстѣ со своими достоинствами имѣютъ и значительные недостатки, а именно, онѣ не обладаютъ прозрачностью кобальта и гораздо дороже его.

Изъ этихъ красокъ мы можемъ отмѣтить *синюю, небесную* (Bleu céleste), очень нѣжнаго и мягкаго тона, употребляемую преимущественно для письма неба.

26) Индиго.

Это—холодная темносиняя краска, впадающая въ черный цвѣтъ; въ свѣтлыхъ тонахъ мягка и спокойна, въ густыхъ достигаетъ большой темноты. При масляной живописи употребляется сравнительно рѣдко, въ акварели же—необходимѣйшая краска. Индиго окрашиваетъ очень сильно, почему должна входить въ составъ другихъ красокъ только въ очень небольшихъ дозахъ. При изображеніи сумерокъ и темноватыхъ облаковъ, индиго употребляется въ соединеніи съ индѣйской красной. Въ смѣси съ желтыми она даетъ зеленые тона, но не особенно чистые, почему предпочтительнѣе берлинская лазурь.

27) Берлинская лазурь.

(Bleu de Prusse).

Очень хорошая краска, темносиняго цвѣта, быстро сохнущая и дающая нѣсколько зеленоватый оттѣнокъ. Въ соединенiи съ желтыми даетъ разнообразнѣйшiе зеленые тона, годные какъ для перваго плана, такъ и для далей. Въ чистомъ видѣ она употребляется весьма рѣдко. Въ соединенiи съ бѣлилами и черной или красной охрой даетъ разнообразнѣйшiе тона. Примѣшанная къ тонамъ морской воды, берлинская лазурь чрезвычайно удачно передаетъ впечатлѣнiе прозрачной глубины. Въ сѣрые или зеленые тона далей и среднихъ плановъ берлинская лазурь не употребляется; она идетъ исключительно для первыхъ плановъ.

Въ продажѣ существуетъ еще нѣсколько разновидностей синихъ красокъ, но онѣ мало примѣнимы, или же очень дороги; къ послѣднимъ относится такъ называемый *шмальтъ,* краска великолѣпнаго синевато-фiолетоваго тона. Она очень хороша для тканей, хотя съ успѣхомъ можетъ быть замѣнена смѣсью ультрамарина съ кобальтомъ и розовымъ крапомъ.

Краски зеленыя.

Зеленый цвѣтъ составляется изъ желтаго и синяго; совершенно противоположенъ красному, почему, поставленный рядомъ съ послѣднимъ, даетъ своеобразные эффекты. Хотя зеленый цвѣтъ бросается въ глаза издали, особенно чистые, свѣтлые цвѣта, но уже на небольшомъ разстоянiи онъ принимаетъ коричневый оттѣнокъ. Точно такъ же и всѣ встрѣчающiеся въ природѣ тона растительности имѣютъ теплый характеръ. Такъ, напр., самая яркая весенняя зелень, кажущаяся чисто зеленой, обнаружитъ примѣсь коричневаго цвѣта, если сравнить ее съ кускомъ зеленой шелковой матерiи. Зеленый цвѣтъ можно дѣлать теплѣе и холоднѣе, смотря по количеству примѣшиваемой къ нему красной. Вѣрная передача различныхъ тоновъ растительнаго царства представляетъ для начинающаго большiя трудности. Точности и тонкости въ передачѣ тона можно достигнуть только продолжительнымъ упражненiемъ, вмѣстѣ съ соотвѣтствующимъ изученiемъ природы. Безъ примѣси краснаго, зеленый цвѣтъ рѣдко удовлетворителенъ. Въ желтоватыхъ тонахъ онъ легко становится рѣзкимъ; противоположные оттѣнки—синевато-зеленые—производятъ болѣе спокойное впечатлѣнiе.

Готовые, т.-е. покупныя зеленыя краски, для растительности большею частью непримѣнимы, и почти всякую зелень живописецъ долженъ

приготовлять посредствомъ смѣшенія другихъ красокъ. Есть, однако, зеленыя краски, тонъ которыхъ трудно, а иногда невозможно подобрать посредствомъ смѣшиванія, и которыя въ нѣкоторыхъ случаяхъ могутъ быть употреблены не безъ пользы, хотя и съ примѣсью другихъ. Къ такимъ краскамъ принадлежатъ слѣдующія.

28) Зеленый хромъ.

Эта очень выразительная и эффектная краска, свѣтлозеленаго цвѣта, очень хороша въ соединеніи съ желтыми или бѣлилами. Она прекрасно передаетъ холодныя тѣни и массы зеленой листвы сѣроватаго тона, сообщая послѣднему какъ бы нѣкоторую серебристость и воздушность. Впрочемъ, какъ вообще со всѣми сильными красками, съ зеленымъ хромомъ надо обращаться чрезвычайно сторожно; въ противномъ случаѣ могутъ получиться тусклыя, лишенныя блеска пятна, производящія впечатлѣніе предмета, окрашеннаго въ зеленый цвѣтъ.

Въ смѣси съ индѣйской желтой, зеленый хромъ даетъ весьма натуральные солнечные тона для луговъ, травы и сильно освѣщенныхъ солнцемъ деревьевъ, а съ ультрамариномъ и коричневымъ стиль де-гренамъ—тона, подходящіе для сосноваго лѣса. Лессировка хромовой окисью по синему даетъ красивый зеленоватый тонъ.

29) Зеленая Поля Веронеза.

(Vert Paul Véronèse).

Эта зеленая краска чрезвычайно блеститъ и бросается въ глаза. Благодаря этимъ качествамъ, она ослабляетъ всѣ остальные зеленые тона, чѣмъ нерѣдко оказываетъ громадныя услуги художникамъ. Въ чистомъ видѣ она употребляется съ большимъ эффектомъ въ драпировкахъ, фигурахъ, лодкахъ, флагахъ и т. п., но по причинѣ своей яркости и блеска требуетъ также извѣстной осторожности; въ противномъ случаѣ картина будетъ рѣзать глаза и потеряетъ всѣ свои достоинства.

Зеленая Веронеза употребляется также съ успѣхомъ, въ видѣ отдѣльныхъ блестящихъ пятенъ на освѣщенныхъ солнцемъ партіяхъ листвы, при чемъ ее въ случаѣ надобности можно сдѣлать менѣе яркой примѣсью кобальта, или подогрѣть индѣйской желтой, или, наконецъ, смѣшать съ желтымъ ультрамариномъ. Зеленая Веронеза — краска постоянная.

N. B. Для тѣхъ, кто употребляетъ французскія краски, можно

посовѣтовать брать вмѣсто П. Веронеза Cendre verte а не Vert émeranbe, такъ какъ послѣдняя по тону значительно разнится отъ разсматриваемой нами краски и тождественна съ англійской Viridian.

30) Стиль де-гренъ коричневый.

Теплая, медленно высыхающая, коричневая, неяркая зелень очень густого тона, впадаетъ то въ лимонно-желтый, то въ оранжевый оттѣнокъ и находитъ главное примѣненіе въ зелени передняго плана, гдѣ она очень цѣнится по свойственной ей прозрачности и свѣжему, блестящему тону. Со жженной сіенной стиль де-гренъ даетъ сильные, теплые тона для осенней листвы, а съ красно-коричневымъ крапомъ или crimson-лакомъ—густой, горячій тонъ для очень сильныхъ, темныхъ ударовъ. Вообще, сфера употребленія коричневаго стиль де-грена очень обширна. Въ свѣтлыхъ тонахъ слѣдуетъ, однако, класть его осторожно, такъ какъ прочность его весьма сомнительна. Въ лессировкахъ стиль де-гренъ непостояненъ, зато въ густыхъ, темныхъ тонахъ, гдѣ онъ по большей части и находитъ примѣненіе, нечего бояться его измѣняемости и можно употреблять смѣло. Смѣшивая стиль де-гренъ съ индиго и жженой сіенной, получаютъ весьма полезную теплую зелень.

31) Зеленая киноварь.

Эта краска приготовляется изъ соединенія берлинской лазури съ желтымъ хромомъ и имѣется въ продажѣ трехъ оттѣнковъ темнаго, свѣтлаго и желто-зеленаго. Краска, сильно кроющая, но не совсѣмъ удобная, такъ какъ имѣетъ наклонность темнѣть. Употребляется въ пейзажной живописи для сочной зелени. Зеленая киноварь не безусловно необходима, такъ какъ тонъ ея легко составить на палитрѣ.

Множество остальныхъ зеленыхъ красокъ совершенно безполезны, и отъ покупки ихъ мы предостерегаемъ. Исключеніемъ служитъ, пожалуй, *зеленая земля* Terre verte,—желтовато-зеленая краска, чрезвычайно нѣжнаго тона, состоящая изъ кремнекислой закиси желѣза и въ лессировкахъ производящая своеобразные, сильные эффекты. Можетъ быть употребляема для далей, а смѣшанная съ красными, годится для передняго и средняго плановъ.

Мы не будемъ перечислять наименованія остальныхъ зеленыхъ красокъ: для художника онѣ совершенно безполезны.

Краски фіолетовыя.

Натуральнаго красочнаго фіолетоваго вещества въ природѣ не существуетъ; это цвѣтъ составной, получающійся отъ соединенія синяго и краснаго. Тѣмъ не менѣе, онъ играетъ въ живописи чрезвычайно важную роль, особенно въ пейзажахъ, гдѣ фіолетовые тона находятъ обширныя примѣненія, начиная съ самыхъ холодныхъ и кончая почти пурпуровыми. При изображеніи восхода или заката солнца фіолетовые тона необходимы, такъ какъ они превосходно гармонируютъ съ оранжевыми и даютъ красивые контрасты съ блѣдно-желтыми. Въ соединеніи съ оранжевымъ, фіолетовая краска даетъ красно-коричневый цвѣтъ, а съ зелеными—превосходный оливковый.

Существующіе въ продажѣ готовыя фіолетовыя краски въ большинствѣ случаевъ не удовлетворяютъ своему назначенію, почему бріобрѣтать ихъ не представляется нужнымъ; гораздо раціональнѣе составлять ихъ самому и съ помощью соединеній достигать нужныхъ тоновъ.

Краски коричневыя.

Теплый, спокойный цвѣтъ, необходимый при живописи; для среднихъ плановъ—въ чистомъ видѣ, для далей—съ примѣсью незначительнаго количества синяго. Зданія, грунтъ и большинство предметовъ передняго плана представляютъ по большей части коричневые тона. Хотя эти послѣдніе и составляютъ локальный цвѣтъ передняго плана, они не должны, однако, преобладать надъ другими, чтобы не лишить картину воздуха.

Коричневый цвѣтъ состоитъ изъ трехъ основныхъ цвѣтовъ и потому представляетъ собою составной тройной. Всѣ коричневыя краски, купленныя въ готовомъ видѣ, хотя и прочны, но не необходимы, потому что легко могутъ быть замѣнены смѣсью синяго, т.-е. ультрамарина, кобальта или лазури; краснаго, т.-е. розоваго, темнаго или красно-коричневаго крапа, crimso-плака или жженаго кармина, и желтаго, т.-е. одной изъ свѣтлыхъ охръ или индѣйской желтой. Смѣси эти даютъ безчисленные коричневые тона, смотря по преобладанію той или другой краски. Чѣмъ меньше примѣсь синяго, тѣмъ коричневый цвѣтъ получается красноватѣе; чѣмъ меньше желтаго, тѣмъ фіолетовѣе; чѣмъ меньше краснаго, тѣмъ зеленѣе. Всѣ составленные изъ названныхъ красокъ коричневые тона хороши также для лессировокъ. Для подмалевокъ хороша смѣсь черной съ красно-коричневой, съ коричневой охрой

или съ красной охрой. Перечислимъ здѣсь наиболѣе употребительныя коричневыя краски.

32) Умбра сырая.

Сырая умбра—наиболѣе свѣтлая изъ коричневыхъ красокъ. Она сохнетъ быстро, отличается лимонно-желтымъ оттѣнкомъ и очень прочна; кроетъ довольно сильно и нѣсколько темнѣетъ. Въ соединенiи съ кобальтомъ она даетъ сѣровато-зеленый цвѣтъ, который можно сдѣлать свѣтлѣе и чище примѣсью къ нему желтаго, и употреблять для растительности, или прибавкой розоваго крапа придать еще болѣе спокойный, изящный сѣрый отѣнокъ. Въ чистомъ видѣ умбра употребляется главнымъ образомъ для подмалевки освѣщенныхъ частей горъ и, какъ краска натуральная, весьма пригодная для дорогъ, береговъ, скалъ и камней. Въ соединенiи съ красно-коричневымъ крапомъ и кобальтомъ, даетъ разнообразные теплые и холодные сѣрые тона, превосходно передающiе всякаго рода тѣни.

33) Жженая умбра.

Употребляется для тѣхъ же цѣлей, какъ и предыдущая; сохнетъ не менѣе быстро и отличается сильнымъ, густымъ тономъ. Съ примѣсью индѣйской желтой, она даетъ превосходные тона для передачи осенней листвы, а съ индѣйской желтой и ультрамариномъ—темнозеленый цвѣтъ для темныхъ деревьевъ. Въ соединенiи съ ультрамариномъ и розовымъ крапомъ получаются очень правдивые тона для стѣнъ, скалъ и архитектурныхъ вещей. Въ густыхъ тонахъ краска эта нѣсколько тускла.

34) Коричневая Ванъ-Дикъ.

Одна изъ необходимѣйшихъ коричневыхъ красокъ, отличается прозрачностью и выразительностью. Сохнетъ довольно медленно; весьма примѣнима для растительности холодныхъ тоновъ, даетъ теплые тона съ примѣсью свѣтлой охры, индѣйской желтой или коричневаго стиль де-грена. Для темныхъ, зеленыхъ тоновъ она незамѣнима въ соединенiи со стиль де-греномъ и ультрамариномъ или индиго. Въ чистомъ видѣ коричневая Ванъ-Дикъ употребляется нерѣдко для послѣднихъ ударовъ, гдѣ она очень выразительна; но и въ этихъ случаяхъ было бы не лишне примѣшивать къ ней, смотря по желаемому красноватому или зеленоватому тону, немного crimson-лака или стиль де-грена. Въ смѣси съ индиго, Ванъ-Дикъ даетъ ясные, нейтральные, холодные тона для средняго плана.

Довольно близко къ коричневой Ванъ-Дикъ подходятъ *кассельская земля*—того же цвѣта, но менѣе чистаго, и *кельнская земля;* обѣ онѣ сохнутъ чрезвычайно медленно. Первая отличается большой глубиной и прозрачностью и даетъ съ бѣлилами болѣе холодные коричневые тона, чѣмъ Ванъ-Дикъ. Съ небольшимъ количествомъ берлинской лазури и жженнаго кармина, она даетъ очень густые тона для черныхъ тканей. Кельнская земля гораздо менѣе прозрачна и впадаетъ нѣсколько въ фіолетовое.

Обѣ послѣднія краски не особенно важны въ ассортиментѣ, и пріобрѣтеніе ихъ является роскошью.

35) Зеленая земля жженая.

Весьма полезная, даже необходимая для пейзажиста краска, составляющая переходъ отъ коричневыхъ красокъ къ группѣ желтыхъ охръ. При письмѣ растительности она безусловно необходима, какъ необходима и для первой прокладки картины, гдѣ незамѣтна по своей теплотѣ и прозрачности. Высыхаетъ довольно медленно.

36) Прусская коричневая.

Очень красивая, прозрачная и хорошо сохнущая краска, употребляется для лессировокъ; по своему тону приближается къ асфальту, но не обладаетъ его глубиной. Въ сущности, прусская коричневая не что иное, какъ жженная берлинская лазурь.

37) Асфальтъ.

(Bitume).

Краска превосходнаго теплаго коричневаго цвѣта, чрезвычайно прозрачна, незамѣнима при лессировкахъ. Въ сущности, эта краска должна быть разсматриваема какъ лакъ, такъ какъ она состоитъ изъ раствора асфальта въ скипидарѣ и при густомъ письмѣ имѣетъ наклонность трескаться. Одинъ изъ недостатковъ асфальта—это его склонность къ потемнѣнію, потому его надо употреблять чрезвычайно осмотрительно. Въ соединеніи съ небольшимъ количествомъ бѣлилъ даетъ превосходные тѣневые тона.

Асфальтъ, приготовленный на сильно сушащемъ маслѣ, называется *битюмомъ*. Послѣдній довольно вѣрно передаетъ тонъ металловъ, какъ-

то: мѣди, золота и т. п. Яркіе тона смягчаются асфальтомъ, почему для художника эта краска необходимая.

Одинаковыми свойствами отличается и *мумія,* краска очень похожая на асфальтъ, приготовляемая изъ пыли жженной слоновой кости.

Въ продажѣ существуетъ еще множество коричневыхъ красокъ, но, въ виду ихъ малой употребительности, мы не находимъ нужнымъ приводить ихъ названій.

Краски черныя.

Бѣлая краска есть соединеніе всѣхъ первоначальныхъ цвѣтовъ, тогда какъ черная представляетъ собою отсутствіе всякаго цвѣта.

При отсутствіи рефлексовъ и сильномъ освѣщеніи черная краска переходитъ въ сѣроватую. Примѣшанная ко всякой другой краскѣ, она лишаетъ ее яркости. Въ чистомъвидѣ черный цвѣтъ употребляется весьма рѣдко. Впрочемъ, въ очень темныхъ картинахъ присутствіе черной краски даетъ поразительные эффекты: картина какъ бы свѣтлѣетъ, а воздушные тона дѣлаются глубже и яснѣе. Иногда на черныхъ предметахъ дѣлаютъ бѣлые блики, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ даетъ своеобразные эффекты. Сохнутъ черныя краски довольно медленно.

38) Ламповая копоть.

Краска слегка кроющая, очень полезная въ лессировкахъ, для смягченія слишкомъ яркихъ колеровъ, въ особенности весеннихъ. Лессировать по желтому не слѣдуетъ; по смыслу получаются графитносѣрые тона. Въ соединеніи съ ультрамариномъ эта краска даетъ весьма натуральный цвѣтъ для изображенія грозовыхъ и дождевыхъ тучъ, которымъ можно придать еще болѣе грозный видъ прибавкой свѣтлой англійской краски. Мягкіе, прозрачные тона для облаковъ получаются смѣсью ламповой копоти съ ультрамариномъ и розовымъ крапомъ. Съ индѣйской желтой даетъ оливковый тонъ.

39) Пробковая черная.

Краска плохо сохнущая, съ сильнымъ синеватымъ оттѣнкомъ, отличается изяществомъ тона и можетъ быть рекомендована, какъ примѣсь, во всѣ тона, яркость которыхъ требуется смягчить, и главнымъ образомъ, для воздуха и далей; также для прокладки тѣла, бѣлья и т. д.

Изъ другихъ черныхъ красокъ наиболѣе интенсивна и прозрачна *сосновая кость* (Noir d'ivoire), отличающаяся коричневато-чернымъ

тономъ. Затѣмъ, мало извѣстна, но очень хороша *кофейная черная*, которая даетъ съ бѣлилами синевато-сѣрый тонъ, весьма пригодный для синихъ подмалевокъ; можетъ быть очень хорошо смѣшиваема со всѣми другими красками. Еще болѣе въ сѣро-синеватое впадаетъ *бумажная черная* (Noir de papier), также изящнаго тона краска, и болѣе синеватая *виноградная* черная (Rebenschwarz); весьма примѣнимыя краски. Еще сильнѣе въ синее впадаетъ черная *синеватая* (Blanchwarz); краска менѣе корпусная и болѣе прозрачная. Она хороша въ работѣ и можетъ быть рекомендована для неяркихъ тоновъ въ пейзажѣ.

40) Нейтральтинъ.

Довольно употребительная тѣневая краска; въ смѣси съ индѣйской желтой даетъ мягкій зеленый тонъ, весьма полезный для средняго и передняго плановъ.

Ящикъ для красокъ.

Для начинающаго художника нѣтъ необходимости заводить всѣ перечисленныя здѣсь краски. Мы даже совѣтуемъ ограничиться только самыми необходимыми, такъ какъ большее количество красокъ для неопытнаго художника явится помѣхой для изученія важнѣйшихъ соединеній. Впослѣдствіи, при болѣе крупныхъ и сложныхъ работахъ, можетъ явиться потребность въ краскахъ менѣе употребительныхъ, когда опытный глазъ художника будетъ въ состояніи различить, что краски, смѣшанныя прямо на палитрѣ, если не въ цвѣтѣ, то въ своемъ блескѣ и свѣжести нѣсколько уступаютъ готовымъ.

Поэтому, для живописи декоративной и noturemorte, требующихъ особенно блестящаго колорита, необходимъ большой запасъ готовыхъ красокъ.

Относительно самаго ящика для красокъ мы бы совѣтовали обзаводиться такъ называемымъ этюднымъ ящикомъ, со всѣми приспособленіями для работы на воздухѣ, съ помѣщеніемъ для оконченныхъ этюдовъ, для эскизной бумаги и другихъ принадлежностей. Маленькихъ ящиковъ, въ которыхъ помѣщаются только краски и кисти, слѣдуетъ избѣгать. Самое лучшее пріобрѣсти ящикъ пустымъ (въ одномъ изъ магазиновъ, торгующихъ рисовальными принадлежностями) и затѣмъ снабдить его красками и всѣмъ необходимымъ, по мѣрѣ дѣйствительной надобности и по личному усмотрѣнію.

Мы приводимъ здѣсь списокъ красокъ, которыхъ, строго говоря, достаточно для *всѣхъ* родовъ живописи:

1) Кремницкія бѣлила.
2) Неаполитанская желтая.
3) Желтая блестящая.
4) Кадмій.
5) Индѣйская желтая.
6) Желтая охра.
7) Золотистая охра.
8) Жженая свѣтлая охра.
9) Темная охра.
10) Свѣтлая англійская красная.
11) Индѣйская красная.
12) Киноварь.
13) Сырая сіенна.
14) Жженая сіенна.
15) Умбра.
16) Жженая умбра.
17) Розовый крапъ.
18) Краснокоричнев. крап.
19) Пурпуровый крапъ.
20) Crismon-лакъ.
21) Жженый кадмій.
22) Кобальтъ.
23) Bleu céleste.
24) Ультрамаринъ.
25) Берлинская лазурь.
26) Коричневая Ванъ-Дикъ.
27) Флорентинская коричневая.
28) Асфальтъ.
29) Слоновая кость.
30) Хромовая зелень.
31) Киноварь темнозеленая.
32) Киноварь свѣтлозеленая.
33) Стиль де-гренъ коричневый.
34) Жженая зеленая земля.
35) Ламповая копоть.

Бѣлила, какъ наиболѣе употребительная краска, покупаются въ большомъ количествѣ. Считаемъ долгомъ напомнить нашимъ читателямъ, что для полученія *теплыхъ тоновъ* необходимо брать только *свѣжія краски,* но отнюдь не залежавшіеся остатки.

ГЛАВА IV.

Теорія цвѣтовъ.

Мы классифицируемъ цвѣта на три рода, а именно: *на основные* или *простые,* на *составные двойные* и на *составные тройные.*

Смѣшеніе болѣе трехъ красокъ вмѣстѣ никогда не употребляется, и если нѣкоторые художники и практикуютъ пріемъ смѣшенія четырехъ и болѣе цвѣтовъ, они этимъ ничего не достигаютъ: картина получается грязная, безъ опредѣленнаго колорита.

Основныхъ цвѣтовъ три: *желтый,* красный и синій. Они представляютъ натуральные цвѣта и не могутъ быть составлены *никакими соединеніями.*

Двойныхъ составныхъ цвѣтовъ также три. Они состоятъ изъ смѣшенія какихъ-либо изъ двухъ основныхъ.

	Желтый Красный	*Оранжевый.*	Желтый Синій	*Зеленый.*	Красный Синій	*Фіолетовый.*
Констатирующіе съ ними:		Синій.		Красный.		Желтый.

Тройные составные цвѣта—не призматическіе и яркіе, а болѣе или менѣе мутные и нечистые, состоятъ или изъ трехъ основныхъ, или изъ двухъ двойныхъ цвѣтовъ:

	Оранжевый Зеленый	*Оливковый.*	Оранжевый Фіолетовый	*Красно-коричневый.*	Зеленый Фіолетовый	*Сѣрый.*
Констатирующіе съ ними:		Фіолетовый.		Зеленый.		Оранжевый.

Въ пейзажахъ приходится почти исключительно имѣть дѣло съ тройными цвѣтами, которые могутъ имѣть множество оттѣнковъ, смотря по пропорціи входящихъ въ нихъ составныхъ частей. Всякое уклоненіе отъ спектральнаго цвѣта даетъ уже тройной составной. Сюда принадлежатъ всѣ оттѣнки сѣраго, коричневаго, неяркаго зеленаго, неяркаго краснаго, желтаго и синяго.

При составленіи тройныхъ цвѣтовъ надо имѣть въ виду, что примѣсь синяго цвѣта въ черезчуръ большомъ количествѣ дѣлаетъ тона грязными.

Темные тройные цвѣта подходятъ подъ общее наименованіе *коричневыхъ;* они различаются между собою по оттѣнкамъ и обозначаются именемъ преобладающаго въ нихъ цвѣта, напр.: желто-коричневый, красно-сѣро-черно-зелено-коричневый и т. п. Но такъ какъ въ каждомъ коричневомъ цвѣтѣ желтый и красный преобладаютъ надъ синимъ, то *коричневый* цвѣтъ можно разсматривать какъ соединеніе *оранжеваго* съ небольшой примѣсью *синяго.*

Теплыми цвѣтами называются такіе, въ которыхъ преобладаютъ красные и желтые. Но *одинъ* послѣдній не всегда обусловливаетъ теплый характеръ цвѣта. Такимъ образомъ, наприм., желто-зеленый цвѣтъ безъ примѣси нѣкоторой части краснаго не можетъ быть названъ теплымъ. И чѣмъ болѣе будетъ преобладать синій, тѣмъ тонъ будетъ холоднѣе. Подобное же дѣйствіе производитъ примѣсь бѣлилъ или сѣраго цвѣта.

При солнечомъ освѣщеніи всѣ тона кажутся блѣдными, хотя и не теряютъ характера теплоты или холодности.

Для нагляднаго усвоенія понятія объ отношеніи цвѣтовъ между собою служатъ цвѣтовые круги. Простѣйшій изъ нихъ представляетъ собою кругъ, раздѣленный тремя діаметрами на шесть равныхъ частей, изъ которыхъ 1, 3 и 5 дѣленіе будутъ занимать основные цвѣта, т.-е.

желтый, красный и синій, а промежуточныя дѣленія, т.-е. 2, 4 и 6— займутъ двойные составные цвѣта: оранжевый, фіолетовый и зеленый.

Противъ каждаго цвѣта въ кругѣ займетъ мѣсто *дополнительный* ему и въ то же время *контрастирующій* съ нимъ цвѣтъ, т.-е. цвѣтъ, который не входятъ въ составъ перваго. Напр., зеленый цвѣтъ состоитъ изъ синяго и желтаго—дополнительнымъ къ нему будетъ красный и т. д.

Круги эти дѣлаютъ иногда болѣе дробными, съ 12-ю, 24-мя, 36-тью и 48 дѣленіями и т. д. Но цвѣта такихъ мелкихъ дѣленій уже не имѣютъ особыхъ наименованій, а подраздѣляются, напр., на красно-оранжевый, красно-оранжево-красный, оранжево-красно-оранжевый и т. п.

Круги эти, съ равными по объему дѣленіями, носятъ названіе *физическихъ*.

Теоріи, основанныя на этихъ кругахъ, имѣютъ наибольшее примѣненіе въ крупныхъ хроматическихъ композиціяхъ, въ многоцвѣтномъ орнаментѣ, въ исторической живописи, жанрѣ и nature morte. Въ пейзажахъ и архитектурныхъ вещахъ онѣ имѣютъ гораздо менѣе значенія, хотя знаніе отношенія цвѣтовъ между собою даетъ возможность дѣлать иногда незначительныя, но весьма выгодныя измѣненія въ тонахъ и производитъ весьма красивые эффекты. Какъ общее правило слѣдуетъ замѣтить, что каждый цвѣтъ выдвигается отъ присутствія дополнительнаго къ нему цвѣта, съ нимъ контрастирующаго; а также, что сопоставленіе слишкомъ близко стоящихъ въ цвѣтовомъ кругу цвѣтовъ дѣйствуетъ непріятно по той причинѣ, что глазъ невольно ищетъ въ каждомъ изъ близлежащихъ цвѣтовъ дополнительный цвѣтъ другого. Такимъ образомъ, красное, рядомъ съ оранжевымъ, кажется синѣе; рядомъ съ красно-оранжевымъ—мутносинѣе; оранжевый рядомъ съ желтымъ—краснѣе и мутнѣе и т. д.

Сопоставленія бываютъ красивы только въ томъ случаѣ, когда между обоими цвѣтами въ кругѣ при 12 дѣленіяхъ лежатъ по меньшей мѣрѣ три тона. Въ пейзажной живописи нерѣдко употребляются и близлежащіе тона, но они должны разсматриваться не какъ различные цвѣта, а какъ небольшіе оттѣнки одного и того же цвѣта. Но надо принять за правило, что болѣе теплый оттѣнокъ долженъ быть непремѣнно болѣе свѣтлымъ.

Что же касается до сочетанія цвѣтовъ попарно, то хотя дополнительные цвѣта взаимно усиливаютъ другъ друга, однако въ этомъ отношеніи общаго правила установить невозможно, такъ какъ оно примѣнимо только къ нѣкоторымъ, дополнительнымъ другъ къ другу, цвѣтамъ. Такъ, напр., карминъ или вермильонъ долженъ красиво сочетаться съ синимъ

изеленымъ; между тѣмъ первое сочетаніе безусловно удачно, а второе—нѣтъ. Красный цвѣтъ съжелтымъ—сочетаніе неудачное, но золотисто-желтый съ краснымъ и нѣкоторою примѣсью чернаго производитъ прекрасное впечатлѣніе. Съ однимъ чернымъ красный цвѣтъ придаетъ картинѣ, ески такъ можно выразиться, строгость и величественность.

Киноварь прекрасно сопоставляется съ синимъ. Съ зеленымъ—даетъ впечатлѣніе еще болѣе рѣзкое, чѣмъ зеленое съ крапомъ. Съ желтыми киноварь согласуется хуже, чѣмъ крапъ, а съ чернымъ производитъ дѣйствіе нѣсколько рѣзкое. Послѣднюю комбинацію надлежитъ, слѣдовательно, примѣнять осторожно; въ извѣстныхъ же случаяхъ она отличается большой силой.

Въ нижеслѣдующихъ строкахъ приведенъ краткій обзоръ сочетаній красокъ, употребительныхъ въ крупныхъ композиціяхъ.

Сурикъ производитъ удовлетворительное впечатлѣніе въ сочетаніи съ синимъ, рѣзкое съ синевато-зеленымъ и очень пріятное съ свѣтлымъ желто-зеленымъ. Съ желтымъ сурикъ согласуется недурно; также и съ оранжевымъ даетъ небольшой, но достаточный интервалъ. Такимъ образомъ, здѣсь возможны сочетанія и на малые. Наконецъ, сурикъ выгодно согласуется съ нейтральнымъ сѣрымъ.

Свѣтло-оранжевый цвѣтъ превосходно сопоставляется съ ультрамариномъ; темно-оранжевый же даетъ впечатлѣніе чего-то чрезвычайно печальнаго, чѣмъ многіе художники пользуются при соотвѣтствующемъ характерѣ картины; коричневато-оранжевые тона и коричневые красиво согласуются съ зелеными.

Золотисто-желтый цвѣтъ нецурно комбинируется съ кобальтомъ и превосходно съ ультрамариномъ и краснымъ крапомъ.

Металлическо-желтый цвѣтъ сочетается хорошо съ сильными цвѣтами: ультрамариномъ, темно-краснымъ, темно-зеленымъ и голубымъ.

Свѣтло-желтый, канареечный цвѣтъ красиво сопоставляется съ темно-фіолетовымъ, пурпуровымъ и малиновымъ. Эти послѣдніе два цвѣта и синій сочетаются красиво съ золотисто-желтымъ..

Весьма неудачна комбинація канареечно-желтаго цвѣта съ голубовато-зеленымъ.

Желтовато-зеленый цвѣтъ наиболѣе удачно согласуется съ фіолетовымъ, затѣмъ съ пурпуровымъ и малиновымъ, въ особенности съ присутствіемъ бѣлаго.

Сочетаніе съ крапомъ и киноварью рѣзки, но сильны. Съ сурикомъ желтовато-зеленый цвѣтъ даетъ впечатлѣніе сносное; съ синимъ вовсе не годится.

Травянистозеленый представляетъ съ фіолетовымъ и пурпурово-

фіолетовымъ сочетанія счастливыя, которыя могутъ быть примѣняемы съ присовокупленіемъ бѣлаго и чернаго, или безъ нихъ. Сочетанія съ темнокраснымъ удачны, но весьма некрасивы съ синимъ.

Примѣненіе голубоващо-зеленаго, т.-е. цвѣта яри, особенно затруднительно. Въ соединеніи съ фіолетовымъ, пурпуровымъ и оранжевымъ онъ производитъ сильное, но нѣсколько рѣзкое впечатлѣніе; съ синимъ и желтымъ сочетанія вполнѣ неудовлетворительны, почему ихъ необходимо избѣгать, а въ крайнемъ случаѣ раздѣлять бѣлымъ. Одновременное употребленіе золота значительно умѣряетъ рѣзкость впечатлѣнія.

Блѣдно-зеленый (vertdemer) согласуется удачно съ сурикомъ и киноварью, когда значительно превосходитъ ихъ въ объемѣ, въ противномъ случаѣ получается впечатлѣніе слишкомъ рѣзкое. Необыкновенно живо и ярко выдѣляются тонкія орнаментаціи двумя послѣдними красками по блѣднозеленому фону. Также недурны сочетанія съ фіолетовымъ, пурпуровымъ и малиновымъ; таковыя часто примѣнялись итальянскими мастерами, въ особенности Полемъ Веронезомъ. Въ видѣ двойныхъ сочетаній они однако не употребительны, точно такъ же, какъ и сочетанія съ синимъ и желтымъ.

Касательно синяго, фіолетоваго, пурпуроваго и малиноваго болѣе сказать нечего, такъ какъ о нихъ упоминалось уже при обзорѣ другихъ цвѣтовъ.

Въ общемъ, сочетаніе двухъ цвѣтовъ даетъ менѣе удовлетворительные результаты, нежели сочетаніе трехъ.

При послѣднемъ, выбираютъ изъ круга, при двѣнадцати дѣленіяхъ 1, 5 и 9 тона (при 24 дѣленіяхъ 1, 9 и 17). Такимъ образомъ, можно построить тройное сочетаніе отъ любого цвѣта въ кругѣ, но лучшія сочетанія слѣдующія.

На первомъ мѣстѣ красное, синее и желтое, въ особенности золото, ультрамаринъ и киноварь. Если же золото замѣняется желтымъ, слѣдуетъ выбирать красное болѣе темныхъ тоновъ. Чрезвычайно эффектно тройное соединеніе цвѣтовъ: пурпуроваго, голубого и желтаго; при этой комбинаціи особенно выгодное впечатлѣніе производитъ присутствіе серебристо-сѣраго цвѣта.

Не менѣе красиво и сочетаніе кармина, желто-зеленаго и ультрамарина.

Малиновый цвѣтъ недурно комбинируется съ зеленымъ и золотомъ. Замѣна послѣдняго желтымъ даетъ рѣзкое, но при вечернемъ освѣщеніи пріятное впечатлѣніе, пурпуро-фіолетовый и голубовато-зеленый совмѣстимы между собой, хотя особеннаго эффекта и не производятъ. При сопоставленіи четырехъ цвѣтовъ, лучшее всего взять двѣ согла-



сующіяся между собой пары, расположенныя въ цвѣтовомъ кругѣ въ недальнемъ другъ отъ друга разстояніи, какъ, напр., пурпуровый съ зеленымъ или киноварь съ синимъ, и затѣмъ невыгодныя сопоставленія раздѣлить контурами или устранить ловкимъ расположеніемъ цвѣтовъ. Можно также къ каждой парѣ прибавлять третій цвѣтъ, т.-е. золото или серебро, черный или бѣлый, что особенно часто встрѣчается въ мавританскомъ орнаментѣ.

Въ кругѣ при 24-хъ дѣленіяхъ сопоставленіе четырехъ тоновъ (1, 7, 13, 19) имѣетъ нѣсколько запутанное отношеніе и дѣйствуетъ менѣе удовлетворительно, нежели сопоставленіе трехъ. Благопріятнѣе, хотя нѣсколько безпокойно, дѣйствуетъ сопоставленіе шести тоновъ (1, 5, 9, 13, 17, 21).

Вообще, въ кругѣ при 24-хъ дѣленіяхъ можно совершенно по произволу составлять гармоническія сочетанія, если выбирать такіе цвѣта, которые по сложеніи своихъ составныхъ частей окажутся содержащими три основные цвѣта въ равныхъ доляхъ. Къ двумъ даннымъ цвѣтамъ легко отыскать третій простымъ исчисленіемъ.

Запутанныхъ сочетаній слѣдуетъ, впрочемъ, по возможности избѣгать, хотя они всегда сводятся въ вышеупомянутымъ простымъ.

Что касается до сочетаній съ бѣлымъ, чернымъ и сѣрымъ, то свѣтлые цвѣта, какъ голубой, розовый, густой желтый, свѣтло-зеленый, оранжевый и золотой особенно удачно соединяются съ бѣлымъ. Рядомъ съ темными цвѣтами бѣлый цвѣтъ даетъ впечатлѣніе неблагопріятное; рядомъ съ красными—кричащее, черный цвѣтъ допускаетъ болѣе разнообразныя сочетанія; здѣсь примѣнимы всѣ вышепоименованные свѣтлые цвѣта, хотя лучше замѣнять ихъ болѣе *теплыми* тонами. При употребленіи желтаго рядомъ съ чернымъ необходимо присовокупленіе какого-нибудь яркаго цвѣта, чтобы желтое не теряло. Сочетаній чернаго съ темно-зеленымъ, синимъ и фіолетовымъ слѣдуетъ избѣгать, такъ какъ въ подобныхъ случаяхъ черный свободно принимаетъ соотвѣтственный дополнительный цвѣтъ, что портитъ впечатлѣніе.

Очень благопріятенъ черный цвѣтъ для раздѣленія или соединенія между собою свѣтлыхъ.

Весьма удачны, въ особенности при художественномъ исполненіи, сочетанія съ нейтральнымъ сѣрымъ, средней силы, которое рядомъ съ свѣтлыми цвѣтами производитъ впечатлѣніе темнаго, а рядомъ съ темными—свѣтлаго. Очень полезенъ сѣрый цвѣтъ для раздѣленія или соединенія свѣтлыхъ тоновъ, а въ сочетаніи съ сурикомъ, оранжевымъ и ярко-краснымъ даетъ блестящее впечатлѣніе. Примѣненіе его сопряжено съ нѣкоторой осторожностью, такъ какъ на цвѣтномъ фонѣ онъ часто

принимаетъ дополнительный цвѣтъ послѣдняго; такъ, напримѣръ, на карминномъ фонѣ онъ сильно впадаетъ въ зеленоватый оттѣнокъ.

Изъ парныхъ дополнительныхъ цвѣтовъ наиболѣе употребительны сочетанія ультрамарина съ желтымъ и васильковаго съ оранжевымъ, преимущественно для оконныхъ стеколъ и шелковыхъ матерій, затѣмъ фіолетоваго съ желтымъ, въ каковомъ случаѣ послѣдній можетъ безъ ущерба переходить въ красноватый оттѣнокъ, въ зеленоватый же весьма рѣдко безъ вреда впечатлѣнію. Ниже мы объяснимъ это явленіе.

Менѣе всего, по крайней мѣрѣ безъ примѣси постороннихъ цвѣтовъ, имѣютъ практическое примѣненіе голубовато-зеленые и зеленые тона съ ихъ дополнительными тонами. Чтобы умѣрить рѣзкость этихъ сопоставленій, слѣдуетъ употреблять или тона очень блѣдными, или держать одинъ изъ тоновъ гораздо гуще другого.

Переходя къ сочетаніямъ неудачнымъ, замѣтимъ, что они слишкомъ рѣзки и жестки или же одинъ тонъ вредитъ другому. Первый недостатокъ встрѣчается нерѣдко между дополнительными тонами, какъ, напримѣръ, сочетаніе кармазиннаго съ голубовато-зеленымъ.

Нѣкоторые цвѣта, поставленные рядомъ, производятъ впечатлѣніе рѣзкое и не будучи дополнительными. Такъ, напримѣръ, киноварь со свѣтло-желтымъ хромомъ даетъ болѣе рѣзкое впечатлѣніе, чѣмъ первая съ дополнительнымъ къ ней синеватозеленымъ, или второй—съ дополнительнымъ къ нему синимъ. Въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ желтый выступаетъ рядомъ съ краснымъ, необходимо, слѣдовательно, держать первый свѣтлымъ, не интенсивнымъ.

Далѣе, сочетаніе неудачно, если въ немъ недостаетъ многихъ изъ цвѣтовъ, которые вмѣстѣ образуютъ бѣлый. Изъ сего слѣдовало бы заключить, что сочетаніе тѣмъ неудовлетворительнѣе, чѣмъ ближе два цвѣта стоятъ другъ къ другу въ цвѣтовомъ кругѣ; но таковой выводъ не оправдывается, такъ какъ сочетанія цвѣтовъ, равно отстоящихъ другъ отъ друга, даютъ весьма различные результаты. Можно только сказать съ нѣкоторой увѣренностью, что недостатки сочетанія выступаютъ сильнѣе тамъ, гдѣ красный цвѣтъ отсутствуетъ; такъ, напримѣръ, соединеніе ультрамарина съ зеленымъ даетъ худшее впечатлѣніе, чѣмъ соединеніе ихъ дополнительныхъ цвѣтовъ, синевато-зеленаго съ желтымъ. Неудовлетворительныя сочетанія могутъ быть дополнены и усовершенствованы добавленіемъ другого цвѣта. Такъ, напримѣръ, для исправленія сочетанія ультрамарина съ зеленымъ могутъ быть употреблены всѣ тона, лежащіе между золотисто-желтымъ (чрезъ красный) и пурпурово-фіолетовымъ. Дополненіе сочетанія можетъ быть также произведено съ помощью двухъ цвѣтовъ, съ такимъ расчетомъ, чтобы эти цвѣта

составляли болѣе или менѣе полныя сочетанія съ первоначальными цвѣтами.

Ущербъ, нанесенный одному изъ тоновъ, можетъ быть также устраненъ тѣмъ, что неблагопріятствующій цвѣтъ сгущаютъ или ограничиваютъ болѣе узкимъ пространствомъ, или, наконецъ, приводятъ его въ соприкосновеніе съ благопріятствующимъ ему цвѣтомъ.

Цвѣта обладаютъ также свойствомъ взаимно ослаблять и даже совершенно уничтожать другъ друга, что прежде всего сказывается во вліяніи количественномъ: большія массы затмеваютъ или измѣняютъ меньшія. Если нѣсколько тоновъ, сходныхъ по цвѣту, но разныхъ по объему, расположены непосредственно другъ около друга, то меньшія начинаютъ приближаться по тону къ большимъ, такъ что иногда съ трудомъ различаешь разницу цвѣта. Стоитъ, однако, разъединить ихъ болѣе темными или свѣтлыми, черными или бѣлыми полосками, и каждый тонъ вновь получитъ свою первоначальную силу.

Цѣль предлагаемаго нами обзора сочетаній цвѣтовъ между собою— дать возможность начинающему художнику сознательно судить о выгодѣ или невыгодѣ употребленія тѣхъ или иныхъ красокъ, хотя для опытнаго художника или пейзажиста, пишущаго прямо съ натуры, указанія эти не могутъ имѣть большой цѣны.

Отдѣлъ второй.

ГЛАВА V.

Объ освѣщеніи мастерской и о способахъ письма.

1) Свѣтъ.

Письмо масляными красками требуетъ свѣта равномѣрнаго и *свободнаго отъ рефлексовъ*. Поэтому, наиболѣе удобствъ представляетъ комната, обращенная на сѣверъ или по крайней мѣрѣ на сѣверо-востокъ или сѣверо-западъ. За неимѣніемъ такой комнаты, приходится загораживать окна рамой съ натянутой на нее зеленой папиросной бумагой или зеленой же кисеей. Рама должна оставлять открытою только верхнюю четверть или, въ случаѣ надобности, верхнюю половину окна. Если въ комнатѣ два окна, одно изъ нихъ должно быть плотно завѣшано. *Но ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ работать подъ непосредственнымъ дѣйствіемъ солнечныхъ лучей,* которые сбиваютъ глазъ съ толку и заставляютъ

раскладывать слишкомъ сильныя и рѣзкія тѣни, которыя при нормальномъ освѣщеніи окажутся грубыми и непріятными. Свѣтъ непремѣнно долженъ падать съ лѣвой стороны.

При работѣ масляными красками болѣе всего надо остерегаться пыли, почему мастерская должна содержаться въ образцовомъ порядкѣ, полы должны натираться воскомъ и ежедневно тщательно выметаться. Цвѣтъ обоевъ предпочтительно темно-оливковый или карминно-красный.

Послѣднее, впрочемъ, касается исключительно портретистовъ; пейзажисты же обыкновенно работаютъ съ этюдомъ, писанные съ натуры, почему освѣщеніе мастерской особой роли не играетъ. Но между прочимъ необходимо время отъ времени выносить картину въ другую комнату и удостовѣряться, какое впечатлѣніе производитъ она при другомъ освѣщеніе. Картина, написанная въ мрачной комнатѣ, покажется слабой въ тѣняхъ и наоборотъ, писанная при слишкомъ яркомъ свѣтѣ будетъ грубо и непріятно рѣзать глазъ. Даже свѣтъ, отбрасываемый стѣнами и мебелью, можетъ ввести въ обманъ, почему большая мастерская вообще предпочтительнѣе маленькой.

2) Густое письмо или намазка.

Въ масляной живописи болѣе темныя или тѣневыя части картины, а также болѣе отдаленныя, обыкновенно пишутся тонкимъ слоемъ жидкой краски; свѣта же, наоборотъ, накладываются густо при большомъ количествѣ краски. Этотъ послѣдній пріемъ называется *густымъ письмомъ* или *намазкой*.

Густое письмо способствуетъ передачѣ впечатлѣнія свѣта уже тѣмъ, что густо наложенныя краски, возвышаясь надъ окружающимъ, принимаютъ большее количество свѣтовыхъ лучей и самымъ контрастомъ своимъ съ плоскими тѣневыми частями производятъ пріятное впечатлѣніе.

Всѣ освѣщенныя мѣста передняго плана и предметовъ, которые не должны отступать назадъ, намазываются густо и пишутся сочно и жирно. Чѣмъ болѣе блестящимъ долженъ быть свѣтъ, тѣмъ гуще накладывается краска. Конечно, и здѣсь должна быть граница; слишкомъ большіе наросты краски будутъ, при извѣстномъ освѣщеніи, бросать собственную тѣнь и такимъ образомъ портятъ цѣльность впечатлѣнія. Густо наложенныя краски придаютъ округлость и рельефъ предметамъ, заставляя, такъ сказать, искриться отдѣльныя точки и поверхности; но и этимъ пріемомъ нельзя злоупотреблять, чтобы не получить слишкомъ грубаго и непріятнаго впечатлѣнія. Начинающимъ художникамъ мы рекомендуемъ детальное изученіе картинъ Рѣпина, этого великаго чародѣя живописи, который,

несмотря на небрежность письма, на широкіе и жирные мазки, достигаетъ въ своихъ картинахъ поистинѣ изумительныхъ эффектовъ.

Сильные блики, какъ, напр., на стеклѣ, фарфорѣ, металлахъ, полированномъ деревѣ, а также матеріяхъ и водяной пѣнѣ, должны накладываться сочно, переполненной краской щетинной кистью. Но блики эти, и въ особенности блестящіе блики на водѣ, хороши только тогда, когда наложены сразу, рѣшительно, однимъ ударомъ, безъ размазыванія кистью; какъ и вообще все смѣлое, въ живописи производитъ необычайно свѣжее, чарующее впечатлѣніе, которое совершенно отсутствуетъ въ робко, нерѣшительно написанныхъ вещахъ.

Многіе художники предпочитаютъ для намазки шпатель, въ особенности тамъ, гдѣ надо освѣтить большія поверхности. И дѣйствительно, проложенный, напр., шпателемъ свѣтъ по небу производитъ иногда эффектъ, но процедура эта не изъ легкихъ и требуетъ очень искусной и опытной руки.

Злоупотреблять шпателемъ, вообще, не слѣдуетъ. Впадая въ крайность, художники дошли до того, что почти совершенно отрицаютъ необходимость кистей и работаютъ однимъ шпателемъ, но это явленіе нежелательное и вредное.

Само собою разумѣется, что картины небольшихъ размѣровъ намазываются менѣе густо и требуютъ болѣе тонкой и тщательной работы, тогда какъ большія, напротивъ того, должны писаться смѣло и широко. При этомъ слѣдуетъ руководиться однимъ правиломъ, а именно: *зритель предполагается всегда на разстояніи, равномъ двумъ протяженіямъ картины.*

Изъ художниковъ, достигшихъ замѣчательной выразительности по выпискѣ миніатюрныхъ картинъ, мы можемъ указать на Альма Тадему, создавшаго въ этой отрасли множество шедевровъ.

3) Лессировка.

Вторичное прописываніе уже совершенно высохшихъ частей картины, съ цѣлью видоизмѣнить или усилить какой-либо тонъ, подогрѣть, похолодить или усилить тѣни, успокоить слишкомъ рѣзкіе цвѣта или придать больше блеска слишкомъ слабымъ,—называется лессировкой.

Превосходные, блестящіе свѣтовые эффекты получаются, если при подмалевкѣ густо проложить сильно освѣщенныя мѣста одними бѣлилами, а затѣмъ уже пролессировать ихъ соотвѣтствующимъ тономъ.

Этотъ пріемъ въ особенности хорошъ для предметовъ, требующихъ красокъ, какъ напр., драпировокъ, nature morte и т. д.

Лессировка должна быть темнѣе, чѣмъ перекрываемый ею тонъ, для чего всегда выгоднѣе подмалевывать свѣтлѣе и ярче, чѣмъ нужно. Должные же тона придаются впослѣдствіи посредствомъ лессировки. Если же, наоборотъ, желательно сдѣлать какую-либо часть картины свѣтлѣе, чѣмъ она написана, одной лессировки недостаточно; надо сначала переписать ее свѣтлой, корпусной (т. е. плотной) краской, а потомъ уже пролессировать.

Для лессировокъ, въ видѣ общаго правила, идутъ однѣ прозрачныя краски (лаки), но въ нѣкоторыхъ случаяхъ приходится употреблять и менѣе прозрачныя, полукорпусныя краски, къ которымъ зато прибавляется больше масла. Такія лессировки примѣняются иногда съ большимъ успѣхомъ, какъ напр., для изображенія пыли, дыма, тумана или исправленія неудавшихся мѣстъ; но ими нужно пользоваться съ осторожностью, какъ и всякимъ сильнымъ средствомъ, чтобы не лишить картину прозрачности и извѣстныхъ эффектовъ.

Вообще говоря, лессировками, несмотря на ихъ кажущуюся соблазнительность—для достиженія силы, гармоніи и законченности—злоупотреблять не слѣдуетъ. Во-первыхъ, слишкомъ частыя и неумѣлыя лесировки придаютъ картинѣ непріятный тонъ, во-вторыхъ—однообразіе. Поэтому, каждый начинающій долженъ поставить себѣ за правило, стремиться достигать требуемыхъ эффектовъ *безъ лессировокъ*. Прозрачность, достигнутая цѣльнымъ письмомъ, должна непремѣнно быть поставлена выше, какъ и хорошая фотографія безъ ретуши.

Въ томъ случаѣ, когда лессировка не дала того тона, который слѣдовало, ее стираютъ тряпкой или просто пальцемъ, но до тѣхъ поръ, пока она еще не успѣла просохнуть или размягчить нижняго слоя краски, т. е. въ теченіе перваго получаса.

Иногда неудавшуюся лессировку можно и не стирать, а только прибавить въ нее, пока она не высохла, немного другой краски. Напр., если лессировка вышла слишкомъ зелена, ее можно перекрыть сейчасъ же жженой сіенной или крапомъ; если слишкомъ тепла, то синевато-черной. Если лессировка слишкомъ коричневата, ее покрываютъ ультрамариномъ или кобальтомъ, однимъ или съ примѣсью черной— для далей, а для передняго плана—черной или берлинской лазурью.

Чаше всего лессировками пользуются при письмѣ лѣса, скалъ, въ тѣняхъ зданій и т. под. Въ большихъ картинахъ иногда прокладываются широкія, общія лессировки черезъ свѣта и тѣни, благодаря чему отдѣльныя части картины связываются въ одно гармоническое цѣлое; но лессировки должны быть самыя легкія и дѣлаться съ возможно меньшимъ количествомъ краски и масла. Дали *никогда* не лессируются.

Красками для лессировокъ служатъ: жженая сіенна, асфальтъ, ультрамаринъ, индѣйская желтая, всѣ крапы, *прозрачныя* черныя краски, прусская коричневая, жженая зеленая земля, берлинская лазурь и нѣкоторыя другія, употребляемыя рѣдко. Во многихъ случаяхъ индѣйская желтая замѣняется охрою, но болѣе корпусныя мало пригодны.

Повторяемъ, что лессировать картину можно только въ томъ случаѣ, когда она совершенно просохнетъ.

Кромѣ лессированія, въ масляной живописи практикуется еще, такъ нызываемое,*затираніе* или *затушевываніе,* отличающееся отъ перваго тѣмъ, что дѣлается *непрозрачной* краской и съ примѣсью бѣлилъ. Оно выполняется щетиной кистью, съ очень небольшимъ количествомъ краски, и служитъ для видоизмѣненія и смягченія нѣкоторыхъ слишкомъ сильныхъ эффектовъ, для сообщенія большей неопредѣленности предметамъ, удаленія слишкомъ выступающихъ впередъ и приданія имъ воздушности. Затушевываніе тѣней не рекомендуется.

4) Мазокъ.

Мазокъ, т. е. способъ накладыванія кистью краски на холстъ, и движеніе, сообщаемое при этомъ кисти, подобно почерку пера, весьма разнообразны у различныхъ художниковъ, независимо отъ того, имѣется ли въ виду достиженіе извѣстныхъ эффектовъ или просто воспроизведеніе предметовъ, какъ, напр., листвы деревьевъ, воды и т. п. На особенностяхъ мазка основано то, что мы выше называли *манерою* художника.

Чѣмъ мазокъ свободнѣе, смѣлѣе и увѣреннѣе, тѣмъ сильнѣе будетъ впечатлѣніе, производимое картиной на зрителя. Вотъ почему быстро набросанные эскизы хорошихъ мастеровъ всегда высоко цѣнится знатоками искусства, и талантливыя работы, сдѣланныя при помощи ничтожныхъ, имѣющихся подъ руками средствъ, иногда нѣсколькими штрихами, представляютъ часто больше достоинствъ и характерныхъ признаковъ геніальности, чѣмъ старательно выписанныя картины. Подражать мазку мастера очень трудно, это достигается собственнымъ опытомъ, поэтому копіи, какъ бы вѣрно онѣ не воспроизводили краски и впечатлѣнія картины, никогда не будутъ приняты знатоками за оригинальное произведеніе этого мастера. Даже копія со своего собственнаго произведенія всегда бываетъ слабѣе оригинала, потому что необходимость подражанія связываетъ художника и лишаетъ его возможности слѣдовать вдохновенію минуты. Такимъ образомъ, копія, хотя бы она была сдѣлана *много художественнѣе,* чѣмъ оригиналъ, всегда будетъ пре дставлять меньшую цѣнность.

Начинающій не долженъ воображать, однако, что достаточно смѣлаго, размашистаго письма на-авось, чтобы создать нѣчто выдающееся. Смѣлая, но сознательная работа достигается только продолжительнымъ упражненіемъ, при врожденномъ талантѣ, и никакъ не можетъ быть свойственна начинающему.

5) Контуръ.

Не обладая въ извѣстной степени искусствомъ рисовать карандашомъ, нельзя браться за живопись масляными красками. Рисунокъ изображаемаго предмета, состоящій только изъ контуровъ, безъ тѣней, имѣетъ столь важное значеніе, что мы находимъ полезнымъ нѣсколько распространиться о немъ, тѣмъ болѣе, что нѣкоторые ошибочно пренебрегаютъ имъ, разсчитывая уже во время работы красками найти не ясно выраженное или исправить невѣрное—расчетъ почти всегда неосновательный. Вѣрный рисунокъ гарантируетъ отъ неправильностей и допускаетъ большую увѣренность въ работѣ кистью, благодаря чему тона получаются совершенно чистыми и прозрачными. Контуръ необходимо очерчивать легко, но вмѣстѣ съ тѣмъ настолько тщательно, чтобы не оставалось неясныхъ очертаній,—насколько это допускаетъ самый изображаемый предметъ. Контуры облаковъ обыкновенно не дѣлаются, такъ какъ они постоянно мѣняются, и передать ихъ можно только при нѣкоторой долѣ наблюдательности и художественной памяти.

Дали, горы и т. п. слѣдуетъ также намѣчать легко и нѣжно, но тѣмъ не менѣе правильно и не прямолинейными фигурами. Отдаленные предметы слѣдуетъ рисовать исключительно въ общихъ чертахъ, опуская подробности; такъ, наприм., изображая горы, отдаленный лѣсъ, городъ, деревню и т. п., надо ограничиться только однимъ силуэтомъ ихъ. При изображеніи деревьевъ слѣдуетъ избѣгать опредѣленныхъ контуровъ и, набрасывая ихъ слегка, обращать особенное вниманіе на тона и тѣни.

Стволы и вѣтви, какъ предметы замѣтные только на болѣе переднихъ планахъ, требуютъ большого вниманія къ деталямъ. Но еще большей выработанности въ деталяхъ требуютъ предметы архитектурные, какъ, напр., окна, двери, трубы, фронтоны, равно какъ и различные орнаменты, лѣтнія работы, колонны въ различныхъ стиляхъ и т. п.

Какой-либо общепринятой точной системы въ дѣлѣ пейзажной живописи не существуетъ; есть нѣсколько различныхъ методовъ, дающихъ одинаково благопріятные результаты, и каждый живописецъ вырабатываетъ себѣ свои собственные пріемы. Тѣмъ не менѣе, существуютъ общія правила, которыхъ до извѣстной степени необходимо придерживаться.

Изложимъ ихъ хотя бы сжато, тѣмъ болѣе, что они примѣняются многими пейзажистами.

Выбравъ холстъ или картонъ со свѣтлой, сливочнаго цвѣта грунтовкой, не слишкомъ малаго размѣра, чтобы возможна была широкая работа, наносятъ углемъ, краснымъ или бѣлымъ мѣломъ, ясный, твердо опредѣленный контуръ. Обыкновенно для общихъ контуровъ употребляется уголь или мѣлъ, для подробностей же—черный мѣлъ или красный, такъ какъ онъ удобнѣе обтачивается. Рисовать обыкновеннымъ свинцовымъ карандашемъ не слѣдуетъ, потому что онъ просвѣчаетъ сквозь лессировки и тонкіе слои краски и чрезвычайно непріятно рѣжетъ глазъ. Менѣе опытные рисовальщики могутъ набросать контуръ на отдѣльной бумагѣ и затѣмъ, вывѣривъ его, перевести на холстъ или скалькировать; для этого рисунокъ натирается съ изнанки сангиномъ, т.-е. краснымъ мѣломъ, прикрѣпляется къ холсту посредствомъ кнопокъ и обводится тупой иголкой, не нажимая ею слишкомъ сильно. Чтобы не пачкать обратной стороны рисунка, можно подкладывать отдѣльную копировальную бумагу, имѣющуюся въ продажѣ различныхъ цвѣтовъ. Въ послѣднее время начали прокладывать передній и средніе планы акварелью или жидкимъ слоемъ масляной краски, пріемъ, находящій себѣ все болѣе и болѣе послѣдователей и называемый *прокладкой* или *затиркой*. Акварельныя краски плохо пристаютъ къ масляному грунту, но съ примѣсью небольшого количества бычачьей желчи онѣ весьма прочно держатся.

Нижнюю часть неба, начиная отъ горизонта, покрываютъ тономъ, составленнымъ изъ свѣтлой охры и англійской красной или жженой сіенны. Тонъ этотъ книзу постепенно усиливается. Когда онъ совершенно просохнетъ, начинаютъ наносить коричневой Ванъ-Дикъ или же жженой умброй—но все акварелью—всѣ предметы, фигуры и подробности передняго плана, дабы отчетливо опредѣлить тѣневыя части этихъ предметовъ. Такіе коричневые тона, при послѣдующей прокладкѣ масляной краской, даже болѣе или менѣе корпусной, какъ, напр., сѣрая и т. п., придаютъ особую силу и выразительность переднему и среднему планамъ, чего начинающему художнику не легко было бы достигнуть другимъ какимъ-либо способомъ. Другіе прокладываютъ тѣневыя части цѣликомъ жженой землей, коричневой Ванъ-Дикъ или костяной черной, благодаря чему въ нѣкоторыхъ случаяхъ достигаютъ большей ясности и прозрачности тѣневыхъ тоновъ.

Послѣ всего вышеописаннаго приступаютъ къ настоящему систематическому ходу работы масляными красками.

Предварительно приступаютъ къ *подмалевкѣ;* а затѣмъ *къ вторичному прописыванію*, которымъ картина доводится до конца за исключе-

ніемъ послѣднихъ ударовъ и ретуши. Впрочемъ, пейзажисту нѣтъ надобности придерживаться такого систематическаго дѣленія работы,—оно болѣе необходимо для портретиста. Если въ картинѣ не встрѣчается очень густыхъ тѣней, то нѣтъ надобности и въ прокладкѣ,—можно начинать прямо съ подмалевки. Прокладка особенно полезна въ тѣхъ случаяхъ, когда въ картинѣ должно быть много тѣней, и притомъ глубокихъ, или гдѣ освѣщеніе во многихъ мѣстахъ прерывается тѣнью или полутѣнью. Здѣсь прокладка важна уже потому, что она съ самаго начала устанавливаетъ распредѣленіе свѣта и тѣни; съ другой же стороны, потому, что тона прокладки могутъ просвѣчивать до самого вторичнаго прописыванія, благодаря чему получается особая ясность тѣневыхъ тоновъ.

Когда прикладка высохнетъ, что требуетъ, если она сдѣлана масляными красками, нѣсколькихъ дней, приступаютъ къ подмалевкѣ.

Начинающему, при первыхъ опытахъ въ *пейзжной* живописи мы посовѣтывали бы *употреблять прокладку*; но прокладывать слѣдуетъ жидко, небольшимъ количествомъ краски. Въ случаѣ надобности, краски можно даже разбавлять скипидаромъ, съ прибавкой нѣсколькихъ капель варенаго масла. Подобная прокладка высыхаетъ чрезвычайно быстро, но картины со временемъ портятся, такъ какъ даютъ весьма замѣтныя трещины. Прокладываются только общіе эффекты свѣта, тѣни и колорита, что не представляетъ большихъ трудностей, а между тѣмъ все это тотчасъ же даетъ возможность судить о впечатлѣніи будущей картины. Главная трудность работы заключается во вторичномъ прописываніи на долю котораго выпадаетъ разработка всѣхъ частностей картины. Но такъ какъ общее впечатлѣніе красокъ уже получено, то дальнѣйшее отыскиваніе тоновъ значительно облегчается. Въ особенности важныя услуги оказываетъ прокладка въ историческихъ и жанровыхъ картинахъ съ большимъ числомъ фигуръ, потому что даетъ возможность легче судить объ эффектахъ колорита и общемъ впечатлѣніи цѣлаго.

Начинаютъ прокладку съ воздуха и далей и постепенно переходятъ къ среднему и переднему плану. Намѣчаютъ вездѣ только общій тонъ, усиливая нѣсколько теплые тона и имѣя въ виду, чтобы свѣтлые и темные тона имѣли между собою правильное соотношеніе. Детали вначалѣ не принимаются въ расчеты; надо стараться передвать только тона и общее впечатлѣніе.

Начинающему будетъ неудобно писать на вертикально поставленномъ холстѣ, также неудобно будетъ держать муштабель и палитру, но къ этому онъ привыкнетъ въ весьма непридолжительномъ времени.

Подмалевка.

Несмотря на то, что мы подраздѣляемъ работу масляными красками на *подмалевку* и *вторичное прописываніе*, большинство художниковъ этого подраздѣленія не признаетъ. Это только два періода одной и той же работы, не имѣющіе между собою опредѣленнаго разграниченія. Мы употребляемъ подраздѣленіе единственно для облегченія начинающему; но пусть онъ не думаетъ, что все подмалеванное должно непремѣнно прописываться вторично. Напротивъ, то, что удачно выразилось первоначально, должно оставаться нетронутымъ и даже, по мѣрѣ пріобрѣтенія большого навыка, надо по возможности стараться писать сразу, безъ всякихъ подмалевокъ и вторичныхъ прописываній.

Подмалевка имѣетъ цѣлью придать предметамъ опредѣленную форму, намѣтить локальные тона, не доводя ихъ однако до полной силы, и вообще закрыть весь холстъ красками, чтобы не оставалось бѣлыхъ промежутковъ, которые могутъ сбивать глазъ съ толку при дальнѣйшей работѣ. Какъ тѣни, такъ и свѣта кладутся не въ полной силѣ, но слабѣе, нейтральнѣе, чѣмъ нужно; тѣмъ не менѣе, рѣзко обозначенные тѣнью предметы вырисовываютъ кистью *опредеѣльно*. Слѣдуетъ имѣть въ виду, что тона подмалевки будутъ просвѣчивать сквозь позднѣйшую прописку, сообразно съ этимъ предстоитъ выбирать и соотвѣтствующіе тона. Нѣкоторые художники подмалевываютъ въ однихъ сѣрыхъ тонахъ и тѣмъ придаютъ пейзажу какъ бы воздушность; другіе подмалевываютъ тонами хотя и цвѣтными, но также сильно впадающими въ сѣроватое. Подобныя подмалевки придаютъ позднѣйшему письму особую теплоту, почему мы и рекомендуемъ ихъ начинающему художнику. При этомъ надо поставить себѣ за общее правило—наиболѣе сильныя тѣни выдерживать въ теплыхъ тонахъ, а холодные тона не писать слишкомъ темно. Во-первыхъ, тѣневыя краски сами по себѣ имѣютъ наклонность темнѣть; во-вторыхъ, можетъ встрѣтиться надобность, при вторичномъ письмѣ, перекрыть темный тонъ свѣтлымъ, что рѣдко удается: тѣни теряютъ необходимую прозрачность, а наложенный сверху свѣтлый тонъ является чѣмъ-то въ родѣ пыли, тумана или грязи. Писать слѣдуетъ смѣло, свободно и увѣренно, не возвращаясь къ одному и тому же мѣсту. Прибѣгать къ флейцу не слѣдуетъ; онъ всегда вредитъ и рельефу и общей выразительности письма. При пейзажной живописи флейцъ употребляется исключительно для воздуха. Краска кладется на холстъ отдѣльными короткими мазками, слѣва направо, равномѣрнымъ и не толстымъ слоемъ, для чего прибавляется необходимое количество масла. Черезчуръ толстый слой краски не допускалъ бы тщательной лѣпки предметовъ и

вообще тонкой обработки. Для подобнаго жидкаго письма кисти должны имѣть короткій волосъ. При густомъ накладываніи свѣтовъ, лучше работать кистями упругами, съ длиннымъ волосомъ, которыя лучше отдаютъ отъ себя краску.

Такимъ образомъ, *тѣни* должны писаться (сравнительно со *свѣтами)* жидко, смѣло и опредѣленно, не возвращаясь кистью къ одному и тому же мѣсту; иначе получаться, такъ называемые, *вымученные* тона—тусклые и грязные. Удачно схваченнаго тона трогать не слѣдуетъ, въ противномъ случаѣ онъ теряетъ и свѣжесть и прозрачность.

Система работы представляется въ слѣдующемъ видѣ [1]).

Необходимая для неба и далей краска—бѣлила кладутся на палитрѣ всегда первыми отъ отверстія для большого пальца. Смѣшавъ изъ нихъ требуемые тона, начинаютъ работать кистью, съ лѣваго верхняго угла картины, т. е. неба, и переходятъ постепенно къ далямъ, которыя пишутъ тѣми же красками, но сгущая мѣстами сѣрые тона. Воздухъ и дали необходимо писать въ одинъ пріемъ, иначе тона будутъ имѣть рѣзкіе переходы; это же правило необходимо соблюдать и при выпискѣ предметовъ, имѣющихъ между собою нѣкоторую связь.

Крупныя массы тучъ и всѣ темныя, хотя бы и мелкія, облака пишутъ вмѣстѣ съ небомъ; маленькія же легкія и свѣтлыя облачка въ началѣ работы не выписываются. Покончивъ съ небомъ и далями, даютъ картинѣ просохнуть, для того, чтобы сѣрые тона далей не попали въ средніе планы, которые должно сохранять по возможности чистыми и прозрачными. Прерывая работу, надо обращать вниманіе на то, чтобы не оставалось жесткихъ краевъ краски или, такъ называемыхъ, береговъ, а потому, по краямъ написаннаго, слѣдуетъ разбавлять краску масломъ и даже выводить немного за контуры картины.

По мѣрѣ того, какъ подмалевка подвигается къ переднему плану, тѣни выражаютъ сильнѣе, а локальные тона интенсивнѣе, но все еще имѣютъ въ виду однѣ крупныя массы. Отдѣльные предметы передняго плана, какъ, напримѣръ: камни, столбы, заборы и т. п., оставляютъ пока въ прокладкѣ, и только, если тонъ прокладки мѣшаетъ работѣ, видоизмѣняютъ его тонкимъ слоемъ краски. Покрытыя травою лужайки, какъ и весь передній планъ, вообще, пишутъ среднимъ, локальнымъ тономъ и не слишкомъ густо, чтобы удобнѣе было потомъ выписывать по нему мелкія детали, свѣтлыми или темными силуэтами. При изображеніи подобныхъ лужаекъ и цвѣтущихъ полей необходимо придержи-

---

*) Дальнѣйшее относится исключительно къ пейзажной живописи, какъ наиболѣе распространенной. *Авторъ*.

ваться одного какого-либо тона, т. е. цвѣты должны носить общій характеръ одной краски, съ незначительными ея варіаціями.

Между подмалевкой и вторичнымъ выписываніемъ можетъ пройти нѣсколько недѣль, но картина все это время должна стоять *въ свѣту*, а не обернутая къ стѣнѣ, и сохнуть, по возможности гарантированная отъ паденія на нее пыли. Подмалевка обыкновенно высыхаетъ лѣтомъ въ три дня, зимою—въ восемь или девять дней. Чтобы удостовѣриться, суха ли подмалевка, достаточно или подышать на нее или слегка потрогать пальцемъ темныя мѣста. Если черныя и коричневыя краски высохли, то остальныя, безъ сомнѣнія, давно уже сухи. Въ случаѣ отсутствія коричневыхъ и черныхъ тоновъ, для пробы могутъ служить желтыя и красныя.

Нельзя прерывать работу до слѣдующаго дня въ свѣтовыхъ эффектахъ картины. Тѣни для этого гораздо удобнѣе, такъ какъ темныя краски сохнутъ гораздо медленнѣе.

Повторяемъ, что подмалевка должна быть выдержана въ свѣтлыхъ тонахъ и ярче дѣйствительности, такъ какъ при дальнѣйшей работѣ тона потускнѣютъ и загрязнятся. Подмалевка должна быть выдержана *тепло*, акъ какъ холодность легко придать послѣ. Не слѣдуетъ забывать, что *всѣ* краски при высыханіи теряютъ свою яркость и, кромѣ того, испытываютъ вліяніе лежащей подъ ними краски; этимъ и объясняется необходимость подмалевки свѣтлой и яркой.

Раскинувшіяся деревья, сквозь вѣтки которыхъ просвѣчиваетъ небо, при подмалевкѣ не принимаются во вниманіе и сплошь записываются воздухомъ. Если контуръ и прокладка не будутъ сквозить сквозь подмалевку, надо вновь вырисовать контуры по сухому уже небу. Освѣщенныя части необходимо писать гуще остальныхъ.

Вторичное прописываніе.

Ранѣе, чѣмъ приступить ко вторичному прописыванію, картину протираютъ влажной губкой и затѣмъ, вытеревъ до-суха, чуть-чуть смачиваютъ маковымъ масломъ, осторожно снимая все лишнее масло тонкой полотняной тряпочкой. Это дѣлается для того, чтобы новый слой краски плотно соединился съ первымъ, и картина производила впечатлѣніе написанной сразу. Того же результата можно достигнуть простымъ обмываніемъ картины водой. Если мѣстами окажутся слишкомъ толстыя наслоенія краски или бугры, тамъ, гдѣ это неумѣстно, какъ, напримѣръ, въ гладкихъ матеріяхъ и т. п., бугры эти осторожно снимаютъ

тонкимъ концомъ шпателя, держа его почти параллельно холсту. Затѣмъ, картинуобмываютъ водой и сушитъ на воздухѣ.

Вторичное прописыванiе имѣетъ въ виду уже полный колоритъ со всѣми характерными деталями изображаемаго предмета. Отъ вторичнаго прописыванiя требуется блескъ и сила красокъ, вѣрность рисунка, свѣта, тѣней и рефлексовъ, а также соблюденiе воздушной перспективы. Тѣни, въ подмалевкѣ слишкомъ свѣтлыя и жидкiя, при вторичномъ прописыванiи усиливаютъ и, гдѣ нужно, соединяютъ полутѣнями. Освѣщенныя части картины пишутся густо, полной кистью, а наиболѣе яркiе блики накладываются смѣлыми, рѣшительными мазками, сохраняя, однако, форму каждаго блика въ натурѣ. Очень яркiе свѣта получается, если наложить ихъ въ подмалевкѣ одними бѣлилами и потомъ пролессировать соотвѣтствующимъ тономъ.

При вторичномъ прописыванiи, какъ и при подмалевкѣ, пишутся сначала заднiе планы, т. е. воздухъ и дали, потомъ среднiе и переднiе планы. Вѣтки, выдѣляющiяся на фонѣ воздуха, пишутся, когда небо просохнетъ, но одновременно съ другими частями дерева, чтобы не нарушить цѣльности впечатлѣнiя.

Начинать необходимо всегда со средняго локальнаго тона, т. е. не измѣненнаго ни слишкомъ сильнымъ свѣтомъ, ни тѣнью, и затѣмъ уже переходитъ къ свѣту, тѣнямъ и рефлексамъ, накладывая первоначально сильныя тѣни, а потомъ уже сильные свѣта.

Окончанiе работы.

По просыханiи вторичной прописки приступаютъ къ окончательной отдѣлкѣ картины, т. е. ретуши, лессировкѣ и мелкимъ поправкамъ, заключающимся въ усиленiи свѣта или тѣней. Яркiе блики или тонкiя линiи, которыя трудно былопровести съ достаточной опредѣленностью по сырой краскѣ, далѣе, легкiя тѣни, нѣжные рефлексы и болѣе сильные удары тамъ, гдѣ не хватаетъ выразительности,—все это дѣлается въ этомъ перiодъ работы посредствомъ ретуши и лессировокъ.

Сильные мазки должны быть исключительно теплаго тона, хотя могутъ быть и свѣтлѣе и темнѣе окружающихъ тоновъ. Для такихъ мазковъ употребляются мелкiя колонковыя кисти; для крупныхъ же лессировокъ—непремѣнно щетинныя.

Предъ ретушированiемъ какого-либо мѣста въ картинѣ его слегка протираютъ ретушировальнымъ или парижскимъ лакомъ. При ретуши употребляютъ меньше варенаго масла, чѣмъ при лессировкѣ, такъ какъ ретушировать надо красками болѣе корпусными и быстрѣе сохнущими.

Къ ретуши прибѣгаютъ въ тѣхъ случаяхъ, когда надо писать по прежней краскѣ; къ лессировкѣ же, наоборотъ, когда надо только видоизмѣнить тонъ посредствомъ наложенія легкаго слоя прозрачной краски.

Въ воздухѣ, какъ ретушь, такъ и лессировки должны дѣлаться съ большою осторожностью, чтобы не загрязнить тона. Но при извѣстной опытности и умѣніи можно придать картинѣ, посредствомъ лессировки свѣтлыхъ частей неба, очень красивые эффекты.

Въ переднихъ планахъ можно, не стѣсняясь, снова писать корпусными красками по лессировкамъ и ретушированнымъ мѣстамъ. Передніе планы требуютъ вообще возможно большаго разнообразія въ способахъ письма, въ особенности, когда они представляютъ груды камней и т. п. предметовъ, и потому всякія случайности въ работѣ могутъ быть здѣсь утилизированы съ выгодой.

Заканчивать картину надо не торопясь и обдумывая каждый мазокъ. Слѣдуетъ почаще прерывать работу и осматривать картину съ нѣкотораго разстоянія. При этомъ надо обращать вниманіе на то, чтобы слишкомъ большая законченность отдѣльныхъ частей не вредила силѣ общаго впечатлѣнія, и чтобы эти отдѣльныя части не били непріятно въ глаза зрителю. Весьма важно подобрать къ картинѣ соотвѣтствующую рамку: золотую или же черную, смотря по характеру картины.

Въ заключеніе можно—гдѣ это окажется полезнымъ—пронести, такъ сказать, мимо холста кисть съ очень густой свѣтлой краской такъ, чтобы краска эта приставала только къ выдающимся шереховатостямъ. Это дѣлается въ тѣхъ мѣстахъ, отъ которыхъ требуется впечатлѣніе неровности и шероховатости, и должно быть выполнено очень легкой и искусной рукой. Злоупотреблять этимъ пріемомъ, однако, не слѣдуетъ, чтобы картина не получила вида запыленной или обсыпанной мукой.

Письмо à la prima.

Подъ этимъ опредѣленіемъ подразумѣвается писаніе картины безъ подраздѣленія работы на подмалевку и вторичное прописываніе. Такія картины не отличаются высокой законченностью, но за то онѣ обладаютъ особой прелестью, необычайной свѣжестью и чистотой красокъ, которыхъ обыкновенно лишены тщательно выписанныя картины.

Почти всѣ этюды съ натуры обладаютъ этими качествами. Главнѣйшее условіе письма è la prima—взять сразу вѣрные тона. Предварительно прокладываются тѣни, переходные и локальные тона тонко и жидко, но во всякомъ случаѣ сильно, а не слабо. Темныя мѣста пишутся по возможности тепло и прозрачно, такъ какъ свѣтлыя корпусныя краски

непремѣнно убьютъ часть ихъ теплоты. Затѣмъ уже накладываютъ болѣе густой краской локальные тона, начиная со свѣтлыхъ и тщательно взвѣшивая силу каждаго тона и отношеніе между свѣтомъ и тѣнью.

Оканчивая эту главу, повторимъ еще разъ, что всѣ свѣта пишутся густо, тѣни жидко, прозрачно и непремѣнно теплыми тонами, для чего они въ большинствѣ случаевъ не должны содержать бѣлилъ. Рефлексы пишутся гуще, чѣмъ тѣни, но менѣе густо, чѣмъ свѣта, и также безъ примѣси бѣлилъ. Для очень свѣтлыхъ рефлексовъ можно брать неаполитанскую желтую. Чтобы получить очень темныя глубокія тѣни, ихъ лессируютъ болѣе темной краской, по тонамъ подмалевки, но это не исключаетъ возможности писать по нимъ снова, болѣе или менѣе корпусными красками.

Картины небольшихъ размѣровъ, особенно пейзажи, лучше писать á la prima (alla rpima).

ГЛАВА VI.

Копированіе.

Прежде, чѣмъ приступать къ письму съ натуры, начинающій долженъ хорошенько ознакомиться съ техническими пріемами письма, для чего ему необходимо предварительно заняться копированіемъ картинъ хорошихъ мастеровъ, выбирая для начала болѣе легкія этюды. Ходъ работы и при коопированіи тотъ же самый, но надо стараться какъ можно ближе и точнѣе передавать колоритъ оригинала. Если является сомнѣніе, вѣрно ли составляетъ тотъ или другой тонъ, краску берутъ на кончикъ рогового шпателя и подносятъ его къ картинѣ. Потомъ проводятъ широкій мазокъ по холсту, чтобы яснѣе увидѣть, чего именно недостаетъ въ составленномъ тонѣ. Промежуточные и переходные тона смѣшиваютъ кистью прямо на палитрѣ изъ приготовленныхъ заранѣе главныхъ тоновъ. Оригиналу слѣдуетъ подражать не только въ краскахъ, но и въ самой манерѣ письма и не вводить въ работу чуждыхъ ему пріемовъ. Ранѣе, чѣмъ начать работу, слѣдуетъ самымъ тщательнымъ образомъ изучить оригиналъ; постараться опредѣлить, написанъ ли онъ съ подмалевкой, или сразу и, если подмалеванъ, то въ какихъ тонахъ, въ сѣроватыхъ ли, или красноватыхъ и т. д., а также—на какомъ грунтѣ онъ написанъ. Все это не остается безъ вліянія на послѣдующую работу. Красноватая подмалевка употребляется чаще всего при картинахъ, изображающихъ ночные виды, дабы придать темнымъ тонамъ



С. А. Коровинъ. Приготовленіе къ наказанію розгами.

болѣе теплоты и прозрачности. Обыкновенно всѣ освѣщенныя коричневыя части пейзажа и сѣроватые тона воды и воздуха подмалевываются въ красномъ тонѣ, остальныя мѣста картины—въ красно-коричневомъ, и только самыя глубокія тѣни могутъ быть сдѣланы жженой зеленой землей.

При копированіи историческихъ картинъ, жанра и портретовъ необходимо точно подражать оригиналу; въ пейзажахъ же и nature morte подобной точности не требуется, въ особенности въ отношеніи контуровъ. Въ пейзажѣ отнюдь не слѣдуетъ пересчитывать каждый камень мощеной дороги или каждый отдѣльный листокъ на деревѣ, какъ вообще этого не дѣлается и при работѣ съ натуры. Совершенно достаточно передать какъ можно ближе характеръ предмета и манеру письма. Копія должна казаться точнымъ воспроизведеніемъ оригинала и вѣрно передавать производимое имъ впечатлѣніе.

Первыя попытки копированія, въ большинствѣ случаевъ, бываютъ неудачны, но отчаяваться не слѣдуетъ: надо вооружиться терпѣніемъ, и продолжительная практика научитъ вѣрно схватывать тона, гармонически связывать ихъ между собою и умѣло накладывать мазки.

Техника живописи, кажущаяся на первый взглядъ чрезвычайно трудною, на самомъ дѣлѣ весьма проста и при нѣкоторомъ терпѣніи и стараніи усваивается довольно скоро.

Необходимо работать спокойно, не торопясь съ окончаніемъ картины, стараться вникать въ каждую мелочь, выписывать каждую деталь; только такимъ путемъ можно впослѣдствіи достигнуть умѣнія однимъ взглядомъ схватывать общее.

Не слѣдуетъ выбрасывать или рвать неудачную картину или этюдъ, какъ бы плохи они ни были.

Очень часто то, что въ минуту недовольства собой мы находимъ никуда негоднымъ, окажется потомъ не лишеннымъ нѣкоторыхъ достоинствъ. Если работа надоѣла и почему либо не удается, ее лучше на время отложить и приняться за другую. Впослѣдствіи, когда взглянешь на нее другими глазами, можетъ быть, явится желаніе и охота снова продолжать ее. Одно только надо принять за правило: этюды, написанные съ натуры, *ни въ какомъ случаѣ* не пытаться исправлять дома.

Смѣшиваніе красокъ.

Начинающіе художники обыкновенно жалуются на то, что имъ не удается составленіе вѣрныхъ тоновъ. Это весьма понятно.

Природа изобилуетъ массою самыхъ разнообразныхъ тоновъ и от-

тѣнковъ, которыхъ при всемъ желаніи, за неимѣніемъ средствъ; мы воспроизвести не можемъ.

Для облегченія начинающему этой нелегкой задачи, мы укажемъ здѣсь путь, правда, нѣсколько кропотливый, но зато вѣрно ведущій къ цѣли.

Прежде всего, художникъ долженъ хорошенько уяснить себѣ, какія измѣненія въ краскахъ производитъ примѣсь къ нимъ черной или бѣлой, въ различныхъ пропорціяхъ. Для этого слѣдуетъ взять сначала нѣкоторыя изъ наиболѣе употребительныхъ красокъ, какъ, напр., кобальтъ, свѣтлую охру и англійскую красную; запоминая получаемые при этомъ оттѣнки одного и того же цвѣта, начинающій вскорѣ освоится съ тайной смѣшиванія красокъ, предполагая, конечно, что онъ не лишенъ способности ясно различать цвѣта. Въ случаѣ какой-либо болѣзни или дефекта глазъ успѣшное занятіе живописью немыслимо.

Художникъ долженъ распоряжаться красками и понимать ихъ, какъ музыкантъ—звуки.

Лишенные этой способности, ни своими картинами, ни своими музыкальными произведеніями не могутъ произвести желаемаго впечатлѣнія на постороннихъ. При работахъ съ натуры необходимо усвоить себѣ умѣніе опредѣлить сразу составъ каждаго тона, не пробуя и не отыскивая его.

Произведя описанные опыты, начинающій долженъ подобнымъ же образомъ перепробовать всѣ свои краски, смѣшивая каждую изъ нихъ съ бѣлилами въ трехъ различныхъ пропорціяхъ, т. е. на одну долю краски брать равную, затѣмъ двойную и, наконецъ, половинную часть бѣлилъ. Наконецъ, къ каждому изъ полученныхъ тоновъ пробовать прибавлять $^1/_4$, $^1/_2$ и 1 цѣлую часть кобальта. Полученные тона надо пробовать на полоскахъ грунтованной бумаги и почаще просматривать ихъ, изучая происходящіе въ краскахъ измѣненія.

По мѣрѣ развитія въ художникѣ *чувства красокъ*, онъ будетъ различать всебольшее количество оттѣнокъ тоновъ, гдѣ неопытный глазъ можетъ увидѣть лишь одинъ общій тонъ.

Повторяемъ, что при составленіи тоновъ сначала надо избѣгать смѣшенія трехъ или четырехъ красокъ, а по возможности обходиться исключительно какими-либо двумя.

Предлагаемый нами способъ изученія тоновъ хорошъ уже тѣмъ, что знакомитъ съ большимъ количествомъ средствъ для достиженія одной и той же цѣли и не даетъ укорениться вредной привычкѣ пользоваться небольшимъ числомъ условныхъ тоновъ.

Колоритъ.

Колоритъ пейзажа зависитъ прежде всего отъ состоянія погоды и цвѣта неба. Цвѣтъ неба сказывается во всемъ, а въ полутонахъ и освѣщенныхъ мѣстахъ отражается почти непосредственно. Напр., желая изобразить покрытыя снѣгомъ пространства, при голубомъ небѣ, чисто бѣлый цвѣтъ придется употребить развѣ въ самыхъ блестящихъ бликахъ; рефлексы же получатъ непремѣнно голубоватый оттѣнокъ. Кромѣ цвѣта неба, на колоритъ пейзажа вліяетъ, конечно, и самый характеръ изображаемой мѣстности и цвѣтъ зелени. На этотъ послѣдній предметъ должно быть обращено особое вниманіе. Южное, чистое небо обусловливаетъ болѣе живые и теплые тона, чѣмъ сѣверное, которое налагаетъ на всѣ предметы холодноватые тона.

Ниже, въ началѣ каждой главы, мы переименовываемъ всѣ краски и красочныя соединенія, которыя могутъ служить для изображенія каждаго изъ перечисленныхъ въ ней предметовъ. Мы сочли за лишнее упоминать при этомъ о черныхъ краскахъ и бѣлилахъ, которыя также входятъ почти во всѣ соединенія. Какъ тѣ, такъ и другія, вносятъ такую массу видоимѣненій во всѣ тона, что перечислять всѣ эти видоизмѣненія нѣтъ никакой возможности, и мы должны предоставить каждому начинающему самому разобраться въ нихъ.

Мы вполнѣ убѣждены, что только у весьма малаго количества начинающихъ художниковъ хватитъ терпѣнія перепробовать *всѣ* указанныя нами соединенія, большинство же ограничится одной какой-либо группой приглянувшихся ему тоновъ и на ней остановится. Несмотря на это, мы считаемъ своей обязанностью указать подробно, при какихъ условіяхъ и въ какихъ соединеніяхъ можетъ быть употреблена каждая краска, такъ какъ только при полномъ знакомствѣ съ имѣющимися въ рукахъ средствами можно сдѣлаться хорошимъ колористомъ. Приводя же только главнѣйшія соединенія красокъ, мы бы сами прокладывали путь исключительно къ условному колориту, къ которому и безъ того слишкомъ часто приходятъ начинающіе.

Вслѣдъ за перечисленіемъ тоновъ, мы по возможности подробно указываемъ самые способы и пріемы письма. Особенно подробно мы останавливаемся на письмѣ воздуха и неба.

При перечисленіи красокъ, мы вовсе не хотѣли установить какую-либо норму исключительно для всѣхъ могущихъ встрѣтиться случаевъ. Мы указывали только нѣкоторыя изъ ведущихъ къ цѣли средствъ и объяснили, какъ слѣдуетъ ими пользоваться.

При смѣшиваніи нѣсколькихъ красокъ вмѣстѣ слѣдуетъ поставить

себѣ за правило, начинать постоянно съ преобладающей краски и примѣшивать постепенно къ ней другія въ небольшомъ количествѣ, пока не получится желаемый тонъ.

Наиболѣе употребительныя краски мы выдѣляемъ *курсивомъ*.

ГЛАВА VII.

I) Небо и облака.

Колоритъ.

Кромѣ бѣлой и черной, необходимѣйшія краски для изображенія неба суть слѣдующія: ультрамаринъ, киноварь, индѣйская красная, крапъ, ауреолинъ, желтая охра, неополитанская желтая, сырая умбра.

Небо при дневномъ свѣтѣ.

Кобальтъ одинъ или съ *розовымъ крапомъ;* индѣйской красной; небольшимъ количествомъ пурпуроваго крапа; небольшимъ количествомъ индиго и розоваго крапа.

Вмѣсто кобальта, при очень чистомъ воздухѣ, можно также употреблять ультмаринъ, но кобальтъ въ большинствѣ случаевъ предпочтительнѣе. Ультрамаринъ, вообще говоря, подходитъ больше для южнаго неба.

Воздушные тона особенно нѣжные.

Кобальтъ, розовый крапъ и неополитанская желтая. Для туманныхъ эффектовъ и переполненнаго испареніями воздуха—превосходная, незамѣнимая никакой другой комбинація.

Кобальтъ, розовый крапъ и свѣтлая охра или ауреолинъ—тоже чрезвычайно удачное сочетаніе.

Въ сумерки, для верхнихъ частей неба.

Кобальтъ и индиго. *Индиго съ розовымъ крапомъ;* пурпуровымъ крапомъ, или индѣйской красной; индиго, кобальтъ и небольшое количество пурпуроваго крапа и индѣйской красной.

Для лунныхъ ночей.

Индиго, черная и ультрамаринъ или же коричневая Ванъ Дикъ, Индиго съ ультрамариномъ.

Облака въ пейзажахъ, освѣщенныхъ луной, изображаютъ: черной съ ультрамариномъ; затѣмъ: сепія, коричневый крапъ и индиго; кельнская земля, черная и кобальтъ. Луна пишется желтой охрой съ бѣлилами, а ближайшія къ ней части облаковъ—темной охрой, бѣлилами, черной и кобальтомъ.

Для холоднаго осенняго, *сѣраго* неба употребляются перечисленные ниже тона для облаковъ и, кромѣ того, кобальтъ съ сепіей и коричневымъ крапомъ.

Для выраженія тоновъ неба при солнечномъ восходѣ или закатѣ берутся: ауреолинъ съ бѣлилами, неаполитанская желтая съ бѣлилами; желтая охра съ бѣлилами; киноварь, неаполитанская желтая и бѣлила; крапъ, неаполитанская желтая и бѣлила; киноварь, желтая охра и бѣлила;кобальтъ съ индиго; розовымъ крапомъ; пурпуровымъ крапомъ; киноварью и желтой охрой; желтая охра одна или съ англійской красной; индѣйской красной; розовымъ крапомъ, или небольшимъ количествомъ индѣйской желтой; кадмій съ индѣйской красной или розовымъ крапомъ: индѣйская желтая одна или съ желтой охрой; золотистой охрой; розовымъ крапомъ, сырой умброй; жженой сіенной; жженой умброй; коричневой Ванъ-Дикъ, или коричневымъ крапомъ; неаполитанская желтая одна или съ розовымъ крапомъ; розовый крапъ съ индѣйской красной, или съ пурпуровымъ крапомъ; пурпуровый крапъ; марсъ оранжевый. Самое солнце, при его восходѣ, пишется неополитанской желтой и бѣлилами и тѣмъ же, но нѣсколько усиленнымъ тономъ—ближайшія къ нему части неба. Этими соединеніями можно получить разнообразнѣйшіе тона неба, начиная отъ самыхъ сильныхъ и кончая самыми слабыми, что зависитъ отъ присутствія въ смѣси большаго или меньшаго количества бѣлилъ.

Тона облаковъ вообще.

Облака въ ясную погоду.

Кобальтъ, ауреолинъ и бѣлила; ультрамаринъ, киноварь и бѣлила; ультрамаринъ, индѣйская красная и бѣлила; ультрамаринъ, сырая умбра и бѣлила; ультрамаринъ, сырая умбра. неаполитанская желтая и бѣлила; *кобальтъ, розовый крапъ и желтая охра.*—Великолѣпный серебристо-сѣрый тонъ. Эти три краски способны давать разнообразнѣйшіе оттѣнки, смотря по пропорціи, въ которой онѣ вошли въ смѣсь.

Двѣ части кобальта и одна часть англійской красной—даютъ нѣжный и воздушный тонъ; кобальтъ можно замѣнить ультрамариномъ.

Кобальтъ и розовый или коричневый крапъ—очень красивый тонъ, годный также и для тѣней.

Кобальтъ и киноварь; черная, англійская и кобальтъ.

Для среднихъ тоновъ: коричневый крапъ, желтая охра и кобальтъ; англійская красная, кобальтъ и коричневый крапъ.

Воздушныя сѣровато-фіолетовыя облака пишутся небольшимъ количествомъ краски по голубому небу, или ульматриномъ, англійской красной и бѣлилами, или же черной и бѣлилами, въ смѣси съ красными и синими.

Тона облаковъ кроваваго оттѣнка.

Англійская красная, розовый крапъ и кобальтъ даютъ множество разнообразнѣйшихъ тоновъ; индѣйская красная и кобальтъ; коричневый крапъ и кобальтъ; пурпуровый крапъ, желтая охра и кобальтъ; черная, съ розовымъ или коричневымъ крапомъ.

Для сильныхъ тоновъ употребляется, вмѣсто кобальта, ультрамаринъ.

—*Дождевыя и темныя тучи, а также вечернія облака, не освѣской красной;* индиго и коричневый крапъ; индиго, индѣйская красная
Щенныя солнцемъ, передаются смѣсью *индиго съ анлійской или индѣй-*
и желтая охра; индиго, индѣйская красная и розовый крапъ.

Облака осеннія холоднаго сѣраго тона.

Кобальтъ или ультрамаринъ и черная, съ примѣсью или безъ примѣси бѣлилъ.

Ультрамаринъ, черная и розовый крапъ; тонъ нѣжный и чрезвычайно вѣрно передающій осеннія облака; ультрамаринъ, черная, синеватая и англійская красная; ультрамариновая зола и черная; черная и бѣлила. Весьма нѣжный и разнообразный тонъ.

Тона для грозовыхъ тучъ и неба въ бурную погоду.

Ульътрамаринъ и ламповая копоть; ультрамаринъ, копоть и англійская красная; еще болѣе грозное впечатлѣніе; черная и англійская красная—грязный и очень мутный тонъ; годится и для темныхъ частей облаковъ; *индиго съ индѣйской красной* или коричневымъ крапомъ; дождевыя тучи—индиго, съ синевато-черной; индиго, съ индѣйской красной и желтой охрой и т. п.

Облака, во время восхода и заката солнца.

1) Блестящія, золотистыя облака.

Кадмій; индѣйская желтая, одна или съ розовымъ крапомъ; желтая охра, съ розовымъ крапомъ или карминомъ; неаполитанская желтая, одна или съ индѣйской желтой; ауреолинъ, одинъ или съ розовымъ крапомъ.

2) Облака оранжеваго оттѣнка.

Желтая охра и индѣйская красная; кадмій, съ индѣйской красной или розовымъ крапомъ; индѣйская желтая, съ крапомъ или съ англійской красной; марсъ оранжевый.

3) Облака яркокрасныхъ тоновъ.

Тѣ же соединенія, съ той только разницей, что красное должно преобладать въ нихъ; или тѣ же соединенія, пролессированныя ауревомъ и розовымъ крапомъ.

4) Облака малиновыхъ тоновъ.

Индѣйская красная, пролессированная розовымъ крапомъ; англійская красная, съ розовымъ крапомъ. Весьма горячій огненный тонъ; розовый крапъ, усиленный небольшой примѣсью пурпуроваго крапа; розовый крапъ и киноварь.

5) Облака пурпуроваго оттѣнка.

Желтая охра, индѣйская красная и кобальтъ; индѣйская красная, розовый крапъ и кобальтъ; пурпуровый крапъ, кобальтъ, индѣйская красная и crimson Iack. Для густыхъ тоновъ берутъ вмѣсто кобальта ультрамаринъ.

6) Облака цвѣта аспидной доски.

Индиго, кобальтъ и коричневый крапъ; кобальтъ, черная и коричневый крапъ; черная, индиго и индѣйская красная; черная, пурпуровый крапъ и кобальтъ.

Зеленоватохолодныя, наиболѣе удаленныя отъ солнца облака.

Кобальтъ, съ жженой умброй или коричневой Ванъ-Дикъ; индиго, кобальтъ, желтая охра и розовый крапъ.

Необходимо настолько освоиться со всѣми этими соединеніями, чтобы въ каждомъ данномъ случаѣ увѣренно и сразу составить нужный тонъ.

Техника выполненія.

Одну изъ главныхъ задачъ пейзажной живописи составляетъ изображеніе неба, съ его разнообразными оттѣнками и тонами. Плохо написанное небо портитъ все впечатлѣніе, и какъ бы ни была хорошо написанакартина, она теряетъ свои достоинства, разъ небо передано не вѣрно; оно должно выражать глубину, должно *житъ* и давать ясное впечатлѣніе утра или вечера, зимы или лѣта и т. д. Само собою разумѣется, что трудность задачи значительно возрастаетъ въ тѣхъ картинахъ, гдѣ небо занимаетъ ихъ большую часть, напр., при изображеніи моря, полей и вообще ровныхъ мѣстностей. Важнѣйшее условіе—чистота и мягкость тоновъ. Слѣдуетъ писать такъ, чтобы красокъ не было видно, а только чувствовался бы воздухъ.

Здѣсь мы приведемъ только нѣсколько необходимѣйшихъ общихъ замѣчаній, которыя начинающему необходимо усвоить.

1) Контуровъ облаковъ никогда не дѣлаютъ; надо умѣть сразу схватить *общее впеча лѣніе,* производимое облаками, и перенести его на полотно.

2) Всѣ тона для изображенія неба могутъ быть варьируемы большей или веньшей примѣсью къ нимъ бѣлилъ. Такъ, напр., при передачѣ яснаго голубого неба, самый густой голубой цвѣтъ накладывается у верхняго края картины и, по мѣрѣ приближенія къ горизонту, постепенно ослабляется, пока не перейдетъ въ другіе, свойственные ясному небу, тона.

Такое же постепенное ослабленіе тона происходитъ и по направленію къ солнцу, но только въ ближайшей къ нему окружности.

3) Тона неба, расположенные между верхнимъ краемъ картины и горизонтомъ, отличаются иногда большой яркостью и разнообразіемъ, какъ, напр., при заходѣ солнца. Они могутъ впадать то въ красное, то въ желтое, то въ яблочнозеленое; несмотря на то, въ общемъ переходъ совершается всегда соотвѣтственно свѣтовому спектору, т.-е. отъ голубого чрезъ фіолетовое въ красное и изъ краснаго черезъ оранжевое въ желтое. Иногда случается, что какой-нибудь изъ промежуточныхъ цвѣ-

товъ отсутствуетъ, и голубое переходитъ, напр., черезъ фіолетовое прямо въ оранжевое. Въ такихъ случаяхъ оба должны быть выдержаны въ равной силѣ.

4) Для того, чтобы передать въ картинѣ впечатлѣніе атмосферы, не надо употреблять слишкомъ много различныхъ красокъ. Какъ можно *меньше* красокъ и какъ можно *больше* подраздѣленій въ ихъ отношеніяхъ.

5) Необходимо писать сразу, безъ всякихъ подмалевокъ. Слишкомъ синіе тона, которыми обыкновенно всѣ начинающіе пишутъ небо—негодны; гораздо раціональнѣе взять тонъ блѣднѣе дѣйствительности и затѣмъ спустить его посредствомъ вторичной тонкой приписки. Слишкомъ же темный тонъ исправить почти невозможно.

6) Облака обыкновенно пишутъ по сырому, сливая осторожно края ихъ съ краской неба. Сильные же цвѣта, имѣющіе опредѣленную форму, накладываются почти по сухому.

7) Блики на облакахъ накладываются очень густо, по возможности мало разбавленной краской, чтобы произвести впечатлѣніе сильнаго блеска.

8) Облака теплаго тона должны имѣть опредѣленныя очертанія и не сливаться съ фономъ неба даже тамъ, гдѣ они по окраскѣ мало отличаются отъ него.

9) Совершенно не примѣнимы при изображеніи воздуха и неба берлинская лазурь и подобныя ей краски. Онѣ имѣютъ жесткій и рѣзкій характеръ, плохо вяжущійся съ тонами воздуха, и производятъ непріятное впечатлѣніе.

10) Для сѣрыхъ облаковъ не слѣдуетъ брать слишкомъ тяжелыхъ корпусныхъ красокъ. Наиболѣе удовлетворительны пробковая черная съ бѣлилами и нѣкоторой примѣсью темной красной краски. Воздушныя легкія облачка пишутся серебристымъ тономъ изъ кобальта, розоваго крапа и желтой охры.

11) Дали пишутся тонами неба съ нѣкоторою примѣсью краснаго. Вода, само собой, должна содержать тоны воздуха.

12) Передача облаковъ требуетъ большого вниманія. Прежде всего, надо опасаться, чтобы не изобразить ихъ безформенными; облака не должны являться простыми плоскостями; они имѣютъ, хотя и нѣжные, но весьма опредѣленные контуры. Прокладка облаковъ должна быть непремѣнно широкая. При дальнѣйшемъ выписываніи деталей въ формахъ слѣдуетъ работать только *кончикомъ кисти* и *боковыми мазками*. Благодаря этому, можно получить легкіе, но опредѣленные и почти рѣзкіе штрихи, съ просвѣтами между ними, чѣмъ очень вѣрно передается дѣйствіе *вѣтра* въ облакахъ. Подобными мазками, при нѣкоторой опыт-

ности, легко и удачно передаются угловатыя формы вообще. Мелкія, разодранныя облачка передають особымъ пріемомъ, который трудно замѣнить, съ равнымъ успѣхомъ, какимъ-либо другимъ. А именно, кисть держатъ плашмя и ведутъ ее по холсту въ горизонтальномъ направленіи, съ небольшими задержками и остановками. При этомъ на кисти не должно быть слишкомъ много краски.

13) При ясной погодѣ, въ полдень, господствующій цвѣтъ неба голубой; но чѣмъ дальше къ вечеру или ближе къ утру, тѣмъ больше появляется въ немъ красныхъ или желтыхъ тоновъ. Облака, находяіяся надъ нашей головой, имѣютъ теплыя тѣни и холодные свѣта; къ горизонту же отношеніе это переходитъ въ противоположное; тамъ тѣни становятся холодными, а свѣта—теплыми.

Итакъ, чтобы изобразить небо, болѣе или менѣе богатое красками, напр., при вечернемъ освѣщеніи, поступаютъ слѣдующимъ образомъ: прежде всего составляютъ на палитрѣ *самый свѣтлый* и *самый темный* и еще два-три или больше промежуточныхъ тона, имѣя въ виду различіе ихъ какъ по цвѣту, такъ и по силѣ тона. Затѣмъ начинаютъ накладывать приготовленные тона на холстъ, короткими и рѣшительными вертикальными мазками, которые должно класть одинъ возлѣ другого. Необходимо различать, гдѣ каждый тонъ долженъ измѣняться относительно силы, и гдѣ—относительно цвѣта. По мѣрѣ приближенія къ слѣдующему тону, начинаютъ сперва понемногу прибавлять его въ прежній, а затѣмъ все болѣе и болѣе и, наконецъ, переходятъ къ нему. Такимъ образомъ краски сливаются между собою, получается цѣлый рядъ тоновъ незамѣтно переходящихъ одинъ въ другой. Пока краски еще не высохли, небо слегка флейцуется.

Тамъ, гдѣ теплыя тона сливаются съ холодными голубыми, краска кажется всегда нѣсколько тяжелѣе и темнѣе, нежели по обѣ стороны. Это устраняется, если оба сливаемые тона взять совершенно равной силы, и въ мѣстѣ соединенія ихъ прибавить немного бѣлилъ. Для большихъ массъ облаковъ мѣсто всегда сберегается заранѣе. При легкихъ теплыхъ и свѣтлыхъ облакахъ, контуры ихъ должны быть сдѣланы возможно рельефнѣе, чтобы голубая краска неба не повредила впечатлѣнію теплоты. Мы совѣтуемъ приготовлять главные тона на палитрѣ и проложить ими сначала общія массы, а затѣмъ уже разрабатывать свободно, и чѣмъ дальше, тѣмъ гуще намазывая.

Всѣ приведенныя нами указанія не могутъ дать удовлетворительнаго отвѣта начинающему въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, но тщательная копировка хорошихъ образцовъ—картинъ и этюдовъ—скоро выведетъ его на настоящую дорогу и укажетъ, какія именно употреблять

средства для изображенія всевозможныхъ состояній воздуха. Разъ усвоивъ себѣ техническіе пріемы, учащійся долженъ обязательно писать небо съ натуры, въ его разнообразнѣйшихъ состояніяхъ, начиная съ наиболѣе часто повторяющихся.

При изображеніи облаковъ, необходимо имѣть въ виду слѣдующее общее правило, несоблюденіе котораго очень непріятно колетъ глазъ: облака, лежащія надъ самымъ горизонтомъ, образуютъ всегда горизонтальныя полосы. Достигающія угла 10° въ верхнихъ кряахъ представляются слегда волнообразными и округляются все больше и больше до 20 или 25° высоты, между тѣмъ какъ нижній край ихъ все 45°, очертанія верхнихъ краевъ становятся все богаче и разнообразнѣе, и разнообразіе это сообщается, хотя и въ болѣе слабой степени, и нижнимъ частямъ. Наконецъ, въ облакахъ, лежащихъ еще выше, круглыя формы переходятъ уже въ угловатыя и разорванныя. Таковы важнѣйшія правила изображенія неба, несоблюденіе которыхъ ведетъ къ нежелательнымъ послѣдствіямъ.

ГЛАВА VIII.

Горизонтъ.

I) Колоритъ.

а) Тона для самыхъ отдаленныхъ далей *).

Ультрамаринъ или кобальтъ, одинъ или пролессированный англійской *красной, индѣйской красной, жженой, сіенной, розовымъ крапомъ* или *коричневымъ крапомъ. Ультрамаринъ* или *кобальтъ, розовый крапъ* и *свѣтлая охра*, въ различныхъ пропорціяхъ; ультрамаринъ или *кобальтъ, неаполитанская желтая* и *розовый крапъ*—тонъ весьма похожій на предыдущій; очень хорошъ для туманныхъ эффектовъ. Ультрамаринъ или кобальтъ, индиго и розовый крапъ; кобальтъ, индиго и коричневый крапъ; ультрамаринъ съ черной; ультрамаринъ, розовый крапъ и нѣкоторое количество желтой охры; индиго и черная, въ морскихъ видахъ, для виднѣющихся вдали скалъ и т. п.; *индѣйская красная* и *индиго;* чрезвычайно красивый, глубокій и темный тонъ; ультрамариновая зола; кобальтъ и англійская красная.

---

*) Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ фіолетово-голубовато-сѣрый тонъ далей сливается съ тонами неба, надо употреблять ультрамаринъ. *Прим. автора.*

б) Тона для далей при яркомъ освѣщеніи.

Англійская красная, розовый крапъ, сырая умбра, сырая сіенна. Киноварь и розовый крапъ.

Кадмій, одинъ или съ желтой охрой; неаполитанская желтая, одна или съ розовымъ крапомъ или киноварью; желтая охра, одна или *съ розовымъ крапомъ,* индѣйской красной или англійской красной; неаполитанская желтая, свѣтлая охра и кобальтъ; *неаполитанская желтая, красная охра* и *коблътъ.*

Для тѣневыхъ тоновъ.

Черныя съ желтыми; ультрамаринъ или кобальтъ и розовый крапъ; ультрамаринъ или кобальтъ, розовый крапъ и желтая охра или сырая умбра; ультрамаринъ или кобальтъ и индѣйская красная; ультрамринъ или кобальтъ, баканъ и жженая сіенна.

в) Тона для среднеотдаленныхъ перспективъ.

Ультрамаринъ или *кобальтъ* и *коричневый крапъ; красивый* тонъ; ультрамаринъ или *кобальтъ* и *англійская красная*—очень хороша для воздушныхъ эффектовъ; ультрамаринъ или *кобальтъ, англійская красная* и *розовый крапъ;* даютъ много примѣнимыхъ тоновъ ультрамаринъ или кобальтъ, кельнская земля и коричневый крапъ; весьма красивый тонъ. Ультрамаринъ или индиго и пурпуровый баканъ; прекрасный, нѣжный, пурпуровый тонъ. Ультрамаринъ, пурпуровый баканъ и *кобальтъ*—тонъ нѣсколько свѣтлѣе; индиго, съ киноварью или розовымъ крапомъ; индиго, желтая охра и розовый крапъ.

Неаполитанская желтая, одна или съ кобальтомъ; густо и рѣшительно наложенная даетъ рѣзкіе блики на отдаленныхъ горахъ.

Ультрамаринъ или кобальтъ, свѣтлая охра и бѣлила употребляются при изображеніи развѣтвленій въ горныхъ массахъ. Иногда употребляется исключительно одинъ кобальтъ.

Бѣлила и зеленая земля, съ англійской красной, киноварью, индѣйской красной, коричневымъ крапомъ и берлинскою лазурью.

Бѣлила и ультрамаринъ, съ киноварью или англійской красной. Если къ тонамъ двухъ послѣднихъ группъ прибавить желтаго, теплота ихъ еще болѣе усилится.

Для придачи тонамъ большей густоты прибавляется немного ультрамарина.

г) Тона для дальней зелени.

Для полученія глубокихъ и мягкихъ тоновъ обыкновенно употребляется свѣтлая охра, неаполитанская желтая и берлинская лазурь; послѣднюю, смотря по обстоятельствамъ, можно замѣнить кобальтомъ, ультрамариномъ или индиго.

Кобальтъ даетъ нѣжные тона, не отличающіеся густотой; ультрамаринъ, наоборотъ, густые, болѣе темные тона, а *индиго*—совершенно темные, почти черные. Учащійся долженъ освоиться какъ можно лучше съ безчисленными оттѣнками зеленыхъ тоновъ.

Золотистая охра, баканъ и индиго; золотистая охра, индиго, розовый крапъ и немного кобальта; *желтая охра; съ синими*—чрезвычайно *употребительный тонъ,* въ особенности съ ультрамариномъ; *желтая охра, кобальтъ* и немного *розоваго крапа;* желтая охра, кобальтъ и индиго—болѣе густой тонъ; *желтая охра* и *кобальтъ,* съ *англійской красной, розовымъ крапомъ,* коричневымъ *стиль де-греномъ.*

Желтая охра, индиго, немного кобальта и индѣйской красной.*Золотистая охра, коричневый крапъ индиго и кобальтъ; сырая сіенна,* одна изъ *синихъ* и *розовый крапъ;* превосходные *сѣрозеленые тона; съ* индиго—менѣе хороши, чѣмъ съ другими синими; *сырая умбра съ синими,* въ особенности, съ *кобальтомъ*—такой же тонъ; *сырая умбра* и *индиго; кобальтъ, бѣлила, розовый крапъ* и *коричневый стиль де-гренъ*—весьма хорошій сѣрозеленый тонъ, для воздушныхъ, туманныхъ эффектовъ; неаполитанская желтая и кобальтъ; стиль де-гренъ и ультрамаринъ.

Неаполитанская желтая, кобальтъ и *розовый крапъ*—незамѣнимы при изображеніи *силуэтовъ* деревьевъ въ фонѣ неба и отдаленныхъ горъ.

Желтый ультрамаринъ и кобальтъ—чрезвычайно красивый тонъ для отдаленныхъ полей и луговъ.

Кобальтъ, золотиста охра и англійская красная; кобальтъ, желтая охра и баканъ; *кобальтъ, розовый крапъ* и *стиль де-гренъ коричневый.*

Лессировать по вышеприведеннымъ тонамъ должно слѣдующими красками: стиль де-гренъ коричневый; зеленая земля, дающая превосходный, яркій тонъ; желтый ультрамаринъ; весьма эффектная лессировка; индѣйская желтая, одна или въ соединеніи съ коричневымъ или пурпуровымъ крапомъ, или же съ коричневой Ванъ-Дикъ; жженая сіенна; сырая сіенна; марсъ оранжевый. Превосходные прозрачные тона.

Дали лессируются только въ тѣхъ случаяхъ, когда какой-либо тонъ вышелъ невѣрнымъ и долженъ быть или оживленъ или же смягченъ.

2) Техника выполненія.

Какъ мы уже говорили раньше, дали по колориту и техническому исполненію весьма близко подходятъ къ горизонту, небу и воздуху.

Характеръ ихъ также зависитъ отъ освѣщенія, отъ времени года, отъ времени дня, погоды, вѣтра и т. п. Въ общемъ же дали имѣютъ обыкновенно нѣсколько холодный, иногда голубоватый, иногда сѣрый тонъ, которыхъ необходимо держаться, такъ какъ, разъ уничтоживъ его посторонними тонами, онъ уже очень трудно возстановляется въ первоначальной легкости и воздушности. Если картина грѣшитъ относительно выраженія атмосферы, то это происходитъ большею частью именно отъ недостатка этихъ сѣрыхъ, впадающихъ въ голубоватое, тоновъ.

Дали иногда состоятъ изъ горъ или лѣса и по густотѣ тона составляютъ значительный контрастъ съ небомъ, на которомъ при ясной погодѣ и выдѣляются *темнымъ* силуэтомъ; вообще горизонтъ представляетъ нерѣдко наиболѣе рѣзкую линію въ картинѣ, на что начинавшій долженъ обратить свое вниманіе.

Техническіе пріемы, какъ мы уже говорили, тѣ же, что и для изображенія неба, почему при первой прокладкѣ проходятъ обыкновенно тонами неба и далей, сгустивъ только сѣроватые тона; этими же тонами подмалевываютъ обыкновенно и всѣ болѣе *темные* предметы на среднемъ и переднемъ планѣ. Этимъ путемъ, съ одной стороны, значительно облегчается дальнѣйшая работа, а съ другой—смягчается рѣзкость и яркость свѣтлыхъ тоновъ, и придается всему воздушный характеръ.

Тѣни въ даляхъ должны быть очень легки и прозрачны; но такъ какъ онѣ въ то же время должны имѣть довольно холодный тонъ, то къ краскамъ прибавляется немного бѣлилъ. Вообще говоря, одного кобальта для далей недостаточно; его слѣдуетъ усиливать ультрамариномъ или индиго, но съ послѣднимъ, по причинѣ его черноты, какъ мы уже говорили, слѣдуетъ обращаться осторожно.

Дальніе планы хороши только тогда, когда ихъ прозрачность выражена большимъ числомъ, наложенныхъ одна на другую, жидкихъ красокъ.

При *большой прозрачности* воздуха контуры далей выступаютъ рельефно, но эти контуры вырисовывать не слѣдуетъ, такъ какъ это исключительный случай; слѣдуетъ схватывать только главныя *массы* свѣта и тѣни, при чемъ для достиженія впечатлѣнія легкости и воздушности необходима нѣкоторая неопредѣленность въ цвѣтѣ и очертаніяхъ. Не слѣдуетъ также упускать изъ виду, что свѣтлые предметы остаются

видимыми на значительно большемъ разстоянiи, чѣмъ темные, которые быстро стушевываются; кромѣ того, слѣдуетъ замѣтить, что всѣ цвѣта, по мѣрѣ удаленiя, постепенно теряютъ силу.

Картина много выигрываетъ, если къ краскамъ далей мѣстами прибавлять немного зеленоватыхъ и свѣтлыхъ красноватожелтыхъ тоновъ.

Какъ мы уже говорили раньше, дали слѣдуетъ писать, пока небо еще не высохло, и тѣми же самыми тонами, только болѣе сильными и темными.

Трактовка средняго плана, съ которымъ дали часто сливаются, въ общихъ чертахъ та же самая; только цвѣта слѣдуетъ выдерживать по возможности опредѣленными. Въ большинствѣ случаевъ, совершенно достаточно *черной, бѣлилъ* и *желтой охры*, или же *нѣжносѣраго* тона и *неаполитанской желтой.*

При вырисовкѣ строенiй можно употреблять и болѣе теплые тона.

Небольшiе, но опредѣленные, блестящiе блики на камняхъ или скалахъ, накладываются смѣло и рѣшительно, но, разумѣется, соотвѣтственно ихъ формѣ—шпателемъ, который въ этихъ случаяхъ предпочтительнѣе любой кисти *).

Указанные выше, въ отдѣлѣ о колоритѣ далей, соединенiя красокъ весьма хороши и соотвѣтствуютъ каждому отдѣльному случаю, могущему встрѣтиться начинающему. Но мы должны обратить его вниманiе на то, что всѣ эти соединенiя должны быть постоянно нѣсколько варьируемы, относительно пропорцiи входящихъ въ составъ ихъ частей, чтобы избѣжать монотонности въ колоритѣ, которая только въ весьма рѣдкихъ случаяхъ допускается въ даляхъ, но не можетъ быть вовсе терпима въ среднихъ планахъ. Изображая растительность дальнихъ и среднихъ плановъ, слѣдуетъ держать кисть плашмя, въ особенности тогда, когда необходима густая краска. Послѣдняя ложится при этомъ широкими мазками и представляетъ выгодную подготовку для дальнѣйшей работы. Прежде всего накладываютъ общiй тонъ, потомъ тѣни и тогда только переходятъ къ деталямъ: однако, слѣдуетъ избѣгать слишкомъ сильныхъ темныхъ ударовъ и вообще черезчуръ бросающихся въ глаза рѣзкихъ пятенъ, штриховъ или точекъ, что нерѣдко встрѣчается у неопытныхъ или начинающихъ художниковъ.

Дали и среднiе планы играютъ такую важную роль въ картинѣ и въ большинствѣ случаевъ представляютъ столько прелести, что необходимо настаивать на тщательномъ изученiи ихъ съ натуры, начиная отъ

*) Послѣднее замѣчанiе относится исключительно къ картинамъ большой величины.

простѣйшихъ и до грандіознѣйшихъ мотивовъ. *Вѣрная* передача ихъ представляетъ нерѣдко громадныя трудности, потому что контуры представляются глазу настолько опредѣленно, что приходится всматриваться продолжительное время, дабы имѣть правильное понятіе о видимомъ.

Но насколько бы неопредѣленно ни изображался видимый предметъ, рисующій долженъ стараться настолько передать его, чтобы зритель не могъ сомнѣваться насчетъ истиннаго значенія этого предмета, въ противномъ случаѣ пропадаетъ цѣлость впечатлѣнія.

Иногда дали состоятъ изъ горъ, почему мы считаемъ не лишнимъ сдѣлать еще одно весьма существенное замѣчаніе.

Каждая цѣпь или вершина горъ обладаетъ, во-первыхъ, своимъ собственнымъ, ей одной только свойственнымъ характеромъ формъ; во-вторыхъ, извѣстной грандіозностью: два условія, которыя нерѣдко совершенно пропадаютъ въ картинѣ новичка или диллетанта.

Это происходитъ исключительно отъ слишкомъ бѣгло и общенарисованныхъ контуровъ, т.-е. отъ слишкомъ *прямыхъ* линій ихъ, весьма рѣдко встрѣчающихся въ природѣ.

Мы совѣтуемъ избѣгать этихъ правильныхъ линій и рисовать ихъ менѣе правильно, копируя главные изломы, а въ особенности углы и болѣе значительныя неправильности линій, такъ какъ вѣрное, правдивое впечатлѣніе обусловливается только передачей этихъ особенностей и деталей контура.

Необходимо изучать въ натурѣ и поросшія лѣсомъ возвышенности или хребты горъ, при различномъ освѣщеніи и въ разныя времена дня и года. Для нтоовъ очень отдаленныхъ деревьевъ берутся въ основаніе воздушные тона деталей, съ которыми они подъ конецъ совершенно сливаются.

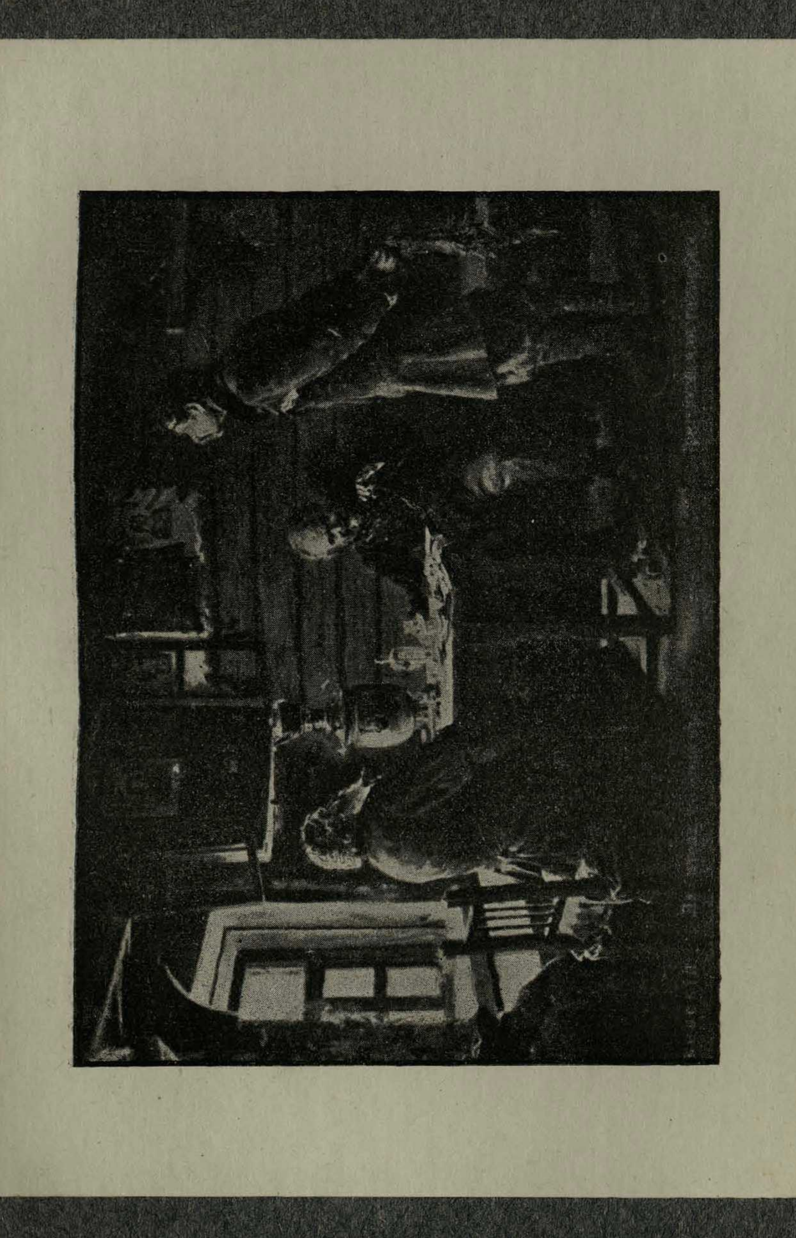
ГЛАВА IX.

Растительность.

I) Колоритъ.

Тѣневые зеленые тона нерѣдко составляются безъ употребленія синихъ красокъ, изъ однѣхъ желтыхъ и черныхъ, соединеніе которыхъ даетъ весьма правдивые, нѣжные и гармоническіе тона.

Сѣроватозеленые тона для луговъ должны быть лишены синихъ красокъ и чрезвычайно вѣрно передаются смѣсью черной, неаполитанской желтой и бѣлилъ. Въ томъ случаѣ, когда требуется, чтобы тонъ



болѣе впадалъ въ красноватый оттѣнокъ—желтая является преобладающей краской.

а) Тона для листвы средняго плана *).

Берлинская лазурь, желтая охра, жженая зеленая земля и *черная.*

Берлинская лазурь и неаполитанская желтая, съ коричневымъ крапомъ или безъ него. Синеватая черная и неаполитанская желтая, съ коричневымъ крапомъ или безъ него.

Берлинская лазурь и охра. *Коричневый стиль де-гренъ* и *индиго* или ультрамаринъ; индиго и кельнская земля; очень холодный и темный тонъ; кобальтъ, кармазинный баканъ и индѣйская желтая.

Кобальтъ, неаполитанская желтая, розовый крапъ и *желтая охра;* очень красивый воздушный тонъ.

Коричневая Ванъ-Дикъ съ индиго; коричневая Ванъ-Дикъ, индиго, жженая и сырая сіенна; стиль де-гренъ коричневый и индиго; кобальтъ, баканъ и желтая охра; стиль де-гренъ коричневый, кобальтъ и баканъ; *кобальтъ, коричневый стиль де-гренъ и розовый крапъ; желтая охра и кобальтъ;* индиго и коричневый Ванъ-Дикъ употребляются для покрытыхъ дерномъ пространствъ.

Для деревьевъ средняго плана при полномъ освѣщеніи.

Индѣйская желтая, ультрамаринъ съ сѣрой или желтой умброй; индѣйская желтая, кобальтъ, коричневый стиль де-гренъ; индѣйская желтая, ультрамаринъ и желтая охра; *ауреолинъ, коричневая Ванъ-Дикъ* и *кобальтъ;* ауреолинъ и индиго; *индѣйская желтая, коричневая Ванъ-Дикъ* и *ультрамаринъ,* или индиго, или же кобальтъ.

Тона для листвы передняго плана **).

Берлинская лазурь, желтая охра, жженая зеленая земля и *черная.*

---

*) Точное разграниченіе тоновъ для средняго и другихъ тоновъ, собственно говоря, невозможно, потому что при выборѣ красокъ играетъ важную роль *освѣщеніе* и *погода,* въ зависимости отъ которыхъ средній планъ можетъ представлять то тона далей, то тона переднихъ плановъ. Поэтому, во избѣжаніе недоразумѣній, мы считаемъ нужнымъ оговориться, что приняли такое подраздѣленіе только для того, чтобы начинающаго на тѣ тона, которые при *нормальномъ* освѣщеніи и состояніи воздуха *большею частью* соотвѣтствуютъ данному случаю

**) Для деревьевъ передняго плана кобальтъ менѣе пригоденъ, чѣмъ ультрамаринъ, берлинская лазурь или индиго.

Берлинская лазурь, неаполитанская желтая (кадмій) и *коричневый крапъ. Синеваточерная, неаполитанская желтая* и *крапъ* (или безъ него). *Зеленая земля* и *англійская красная, киноварь* или *крапъ; индъйская желтая, жженая сіенна* и *синяя*—хорошій тонъ для листвы вообще; *индъйская желтая, коричневая Ванъ-Дикъ* и *синяя; берлинская лазурь* и *желтая охра; неаполитанская желтая* и *зеленая земля' кадмій* и *черная.*

Только что упомянутыя соединенія способны дать всевозможные оттѣнки зелени передняго плана, какіе только только можно представить себѣ.

Индъйская желтая, ультрамаринъ и *жженая умбра.* Коричневый стиль де-гренъ, ультрамаринъ и жженая сіенна; *коричневый стиль де-гренъ, коричневая Ванъ-Дикъ и синяя.*

Послѣднія три комбинаціи отличаются мрачностью тоновъ и пригодныя для изображенія деревьевъ при ночномъ освѣщеніи.

Для хвойнаго лѣса.

Хромовая зелень, индиго и небольшое количество индѣйской желтой или кадмія; индѣйская желтая, коричневый крапъ и индиго; коричневый стиль де-гренъ, хромовая зелень и синеваточерная; *желтая охра* и *индиго;* желтая охра, ультрамаринъ и индиго; индѣйская желтая и нейтральтинтъ; *индъйская желтая, желтая охра* и *индиго; индъйская желтая* и *коричневая Ванъ-Дикъ; индъйская желтая* и *ультрамаринъ;* индѣйская желтая, коричневый крапъ и индиго или кобальтъ; индѣйская желтая, жженая сіенна, коричневый стиль де-гренъ и ультрамаринъ; индѣйская желтая, жженая умбра, стиль де-гренъ и ультрамаринъ; индѣйская желтая и черная; индѣйская желтая, коричневая Ванъ-Дикъ, кобальтъ и индиго; *индиго* и *жженая сіенна;* кадмій и ультрамаринъ; черная, желтая и индиго; черная, жженая сіенна и индѣйская желтая; *стиль де-гренъ, индиго* и *жженая сіенна; ультрамаринъ,* немного *хромовой зелени* и *стиль де-грена;* берлинская лазурь, коричневая Ванъ-Дикъ и индѣйская желтая; хромовая зелень и ультрамаринъ.

Хромовая зелень и *индъйская желтая, кадмій* или *стиль де-гренъ* даютъ весьма блестящіе тона для широкихъ пространствъ густой листвы; нѣсколько холоднаго оттѣнка.

Ауреолинъ, коричневая Ванъ-Дикъ и *индиго; ауреолинъ* и *хромовая зелень; ауреолинъ* и *зеленая Поль Веронезъ; ауреолинъ,* жженая сіенна и индиго.

Тона для травы.

Желтая охра, индѣйская желтая, съ небольшимъ количествомъ ультрамарина, индиго или *кобальта; стиль де-гренъ* и *индѣйская желтая, съ примѣсью ультрамарина; стиль де-гренъ, индиго* и *коричневая Ванъ-Дикъ;* холодный тонъ; *индѣйская желтая* или *ауреолинъ, съ хромовой зеленью;* очень хорошій тонъ для освѣщенныхъ солнцемъ луговъ;

Мохъ.

Индѣйская желтая и *индиго; индѣйская желтая* и *жженая сіенна; сырая сіенна* и синяя; *хромовая зеленъ* и *ультрамаринъ; то же, съ примѣсью стиль де-грена.*

Хромовая зелень и Поль Веронезъ—очень свѣжій и красивый тонъ.

Зеленая Поль Веронезъ и желтый ультрамаринъ—для отдѣльныхъ свѣтлыхъ стеблей; желтая охра и стиль де-гренъ. То же, съ примѣсью индиго; тонъ темнѣе.

Тона для осеннихъ деревьевъ, засохшей травы и т. п.

Стиль де-гренъ; стиль де-гренъ со жженой сіенной—множество оттѣнковъ, или съ коричневой Ванъ-Дикъ или съ индѣйской желтой.

Аауреолинъ и жженая сіенна, или жженая умбра, или, наконецъ, сепія; ауреолинъ съ розовымъ, или коричневымъ крапомъ или коричневой Ванъ-Дикъ; ауреолинъ, англійская красная и кобальтъ или ультрамаринъ; индѣйская желтая, или кадмій съ черной, или безъ нея, съ розовымъ, коричневымъ или пурпуровымъ крапомъ; *индѣйская желтая со жженой умброй;* роскошный тонъ; марсъ оранжевый; коричневая охра, съ кадміемъ или безъ него; коричневая охра, съ коричневымъ крапомъ; *коричневая охра, съ индѣйской желтой;* блестящій тонъ; *сырая сіенна; сырая сіенна и индиго;* желтая охра, съ коричневымъ или розовымъ крапомъ.

Тона для стволовъ и сучьевъ.

Индѣйская желтая, жженая сіенна и *индиго; кобальтъ,* розовый крапъ и жженая сіенна; нейтральтинтъ; коричневая Ванъ-Дикъ; то же съ кобальтомъ; коричневый крапъ; жженая сіенна и ультрамаринъ; ультрамаринъ и пурпуровый крапъ; черная и розовый крапъ.

Для сосенъ.

Англійская красная; то же съ розовымъ крапомъ; англійская красная, кармазиновый лакъ и индиго; стиль де-гренъ, ультрамаринъ и кармазиновый лакъ или синеваточерная.

Для коры.

Кобальтъ, лакъ и жженая сіенна; стиль де-гренъ, розовый крапъ и кобальтъ.

Техника выполненія.

Трактовка растительности составляетъ одну изъ трудностей пейзажной живописи. Мы постараемся дать нѣкоторыя указанія, могущія хотя нѣсколько облегчить начинающему художнику его задачу.

При изображеніи дерева, надо прежде всего уловить его общій характеръ, т.-е. отличительныя свойства одной породы отъ другой, для этого надо обратить вниманіе на слѣдующее.

На наружныя очертанія.

На форму и постановку сучьевъ, вѣтвей и листьевъ, и уголъ, подъ которымъ сучья отдѣляются отъ ствола.

На общій характеръ ствола и точки развѣтвленія (высоко или низко отъ основанія).

На цвѣтъ и характеръ коры, т.-е. степень ея гладкости или шероховатости, направленія, по которому она даетъ трещины (вертикально или горизонтально), и цвѣтъ ея.

На общій тонъ листвы.

Рисуя дерево, не слѣдуетъ выписывать каждый его листикъ; во-первыхъ, это представило бы величайшую трудность, а во-вторыхъ, впечатлѣніе получилось бы весьма нехорошее. Главная трудность заключается именно въ томъ, чтобы, изображая общія массы, дать *почувствовать* подробности. Это достигается исключительно однимъ навыкомъ, твердымъ, увѣреннымъ и соотвѣтствующимъ характеру листвы мазкомъ, опредѣленностью контуровъ и, въ особенности, вѣрною передачею свѣта и тѣни.

Необходимо тщательно подмѣчать всѣ оттѣнки тоновъ и контрасты свѣта и тѣни, не впадая въ то же время въ непріятно дѣйствующую на глазъ монотонность. Весьма важно также не упускать изъ виду тѣхъ желтоватыхъ и красноватыхъ бликовъ, которые виднѣются на листвѣ даже дальнихъ плановъ.

Необходимо какъ можно больше работать съ натуры, постоянно обращая вниманіе на общее впечатлѣніе, а не на детали, стараясь передавать прежде всего тѣ особенности дерева, которыя уже издали даютъ возможность опредѣлить его породу. Передавать *форму* листьевъ, даже въ деревьяхъ самаго передняго плана, мы положительно не совѣтуемъ, предпочитая и здѣсь широкую трактовку.

Нельзя усвоить себѣ *одной* общей манеры для изображенія деревьевъ вообще. Напротивъ, каждая листва требуетъ особаго, соотвѣтствующаго ея характеру мазка. Поэтому, установить одно общее правило для изображенія всѣхъ деревьевъ нѣтъ возможности, и мы ограничимся только нѣсколькими указаніями.

Приготовивъ на палитрѣ требуемые тона, сочной, широкой кистью накладываютъ главныя массы листвы неправильными пятнами, которымъ потомъ придаютъ болѣе точныя очертанія небольшой щетинной кистью. Затѣмъ приступаютъ къ обработкѣ полутѣней, болѣе плотной, корпусной краской. При этомъ нужно замѣтить, что наружныя, обращенныя къ свѣту, стороны листвы отражаютъ свѣтъ, внутреннія же части лиственныхъ массъ сохраняютъ теплый тонъ.

При подмалевкѣ деревьевъ слѣдуетъ избѣгать слишкомъ чистаго зеленаго цвѣта. Гораздо лучше выдержать ихъ въ сѣроватыхъ или неяркихъ тонахъ и уже потомъ, посредствомъ лессировокъ, придавать надлежащую окраску.

Сильныя тѣни накладываются опредѣленно. Вѣтви, освѣщенныя солнцемъ, сквозь которыя пробивается свѣтъ, пишутся очень густо и затѣмъ лессируются; ближайшія же къ нимъ части должны быть переданы темной, плотной краской.

Просвѣчивающая сквозь деревья синева неба, въ небольшихъ пространствахъ, не сберегается, а вписывается послѣ.

Далеко выступающія вѣтви и вообще наружныя партіи деревьевъ слѣдуетъ выдерживать мягче и менѣе ярко, нежели серединныя части. Пробивающійся сквозь деревья свѣтъ не допускаетъ тяжеловатости, а, наоборотъ, придаетъ большую легкость лиственнымъ массамъ.

Можно также накладывать прежде всего общія массы листвы среднимъ изъ тѣневыхъ тоновъ, наиболѣе теплымъ и еще прозрачнымъ. Свѣта же и непрозрачныя тѣни накладываютъ уже тогда, когда эта подмалевка просохнетъ. Этотъ способъ представляетъ выгоды въ томъ случаѣ, когда деревья освѣщены сзади, и наиболѣе крупныя массы ихъ являются прозрачными. Эффектъ получается при этомъ чрезвычайно правдивый, потому что освѣщенныя сзади яркія части являются, вслѣдствіе прозрачной прокладки, все-таки менѣе яркими, чѣмъ густо намазанные свѣта.

Если же и при этомъ освѣщеніи желаютъ употреблять сплошь густыя краски, слѣдуетъ выбирать гораздо болѣе яркіе цвѣта, чтобы получить соотвѣтственную степень яркости для прозрачныхъ тѣней.

Англійскіе художники употребляютъ для изображенія деревьевъ множество разнообразной формы кистей, но это совершенно излишне.

Самыя пригодныя въ этомъ случаѣ *плоскія* кисти, уголкомъ которыхъ можно выдѣлывать опредѣленно и рѣшительно внѣшнія очертанія, въ особенности при довольно рѣдкой листвѣ. Краски слѣдуетъ брать на кисть возможно больше.

Иногда для письма деревьевъ намѣренно берутъ самыя старыя, использованныя кисти, съ малымъ количествомъ волосковъ, совершенно неровныхъ и, благодаря этому, достигаютъ разнообразныхъ причудливыхъ и довольно оригинальныхъ контуровъ.

Такого же результата можно достигнуть и другимъ путемъ: держа кисть вертикально, конецъ ея нажимаютъ въ лежащую на палитрѣ краску съ такой силой, что волоски распластываются во всѣ стороны; краски набираютъ какъ можно больше и затѣмъ, свободно держа кисть въ рукѣ и слегка повертывая ее между пальцами, наносятъ легкіе удары то тѣмъ, то другимъ ея краемъ. Получается весьма неправильная, раздерганная листва, которой потомъ, пока она еще не просохла, придаютъ нѣсколько болѣе правильныя формы небольшими щетинными кистями.

Можно, наконецъ, набравъ краски на плоскую кисть, провести еще нѣсколько разъ по зубной щеткѣ, чтобы раздѣлить кончикъ на нѣсколько частей,—благодаря чему также достигается больше разнообразія въ письмѣ.

Трава и стебли пишутся кончикомъ тонкой кисти, легкимъ, отрывистымъ движеніемъ, снизу вверхъ.

Что касается приведенныхъ выше различныхъ тоновъ зелени, въ которые мы старались включить, по возможности, всѣ встрѣчающіеся въ природѣ, то начинающій долженъ непремѣнно испробовать ихъ *всѣ*, по мѣрѣ того, какъ будетъ подвигаться впередъ (въ смыслѣ усовершенствованія), для того, чтобы овладѣть колоритомъ и научиться выбирать должный тонъ въ каждомъ данномъ случаѣ.

Для начала, однако, лучше придерживаться смѣсей, обозначенныхъ курсивомъ. Для того, чтобы сдѣлаться хорошимъ колористомъ, необходимо возможно больше писать съ натуры. Зимою же для самоусовершенствованія слѣдуетъ копировать хорошихъ мастеровъ. Въ случаѣ неудачи не слѣдуетъ падать духомъ, а настойчиво стремиться къ цѣли, такъ какъ для достиженія удовлетворительныхъ результатовъ необходимъ извѣстный навыкъ и опытность.

Прежде всего должно остерегаться писать слишкомъ зелено. Начинающіе обыкновенно и впадаютъ въ эту ошибку. За исключеніемъ сосенъ, елей, пихтъ и т. п. деревьевъ, всѣ остальныя имѣютъ преобладающимъ желтый оттѣнокъ; зеленый же, если и встрѣчается, *то почти никогда*

не является чистымъ и потому требуетъ примѣси краснаго или коричневаго. Яркій зеленый цвѣтъ невозможно рѣжетъ глаза, почему картины съ преобладающимъ зеленымъ колоритомъ производятъ непріятное впечатлѣніе.

При выписываніи листвы, прежде всего, надо вѣрно установить *относительную* силу тѣней, полутѣней и свѣта. Кое-гдѣ, въ наиболѣе выдающихся частяхъ, можно вырисовывать нѣсколько тщательнѣе и самые листья или группы листьевъ, въ нѣсколько увеличенномъ видѣ, что производитъ правдивый эффектъ. Повторяемъ, что художникъ не долженъ рабски передавать все видимое. Для этого существуетъ фотографія, мы же говоримъ о творчествѣ.

Нѣкоторые художники подмалевываютъ деревья исключительно неаполитанской желтой и охрой, такъ что получается нѣчто въ родѣ осенняго пейзажа; свѣта же пишутся очень густо, а тѣни и окальные тона возстановляются при вторичной прописке лессировками, что производитъ прекрасный эффектъ. Способомъ этимъ достигается двоякая выгода: блестящій колоритъ и отсутствіе наклонности къ потемнѣнію.

Стволы и *сучья*, изъ которыхъ послѣдніе бываютъ замѣтны обыкновенно только въ тѣневыхъ мѣстахъ, требуютъ безусловно вѣрнаго и правильнаго рисунка, такъ какъ, въ противномъ случаѣ, они могутъ испортить все остальное. Слѣдуетъ избѣгать, во-первыхъ, слишкомъ прямыхъ линій, какъ совершенно неестественныхъ, и, во-вторыхъ, постоянно имѣть въ виду, что тамъ, гдѣ стволъ или сучья на значителіьное пространство исчезаютъ изъ глазъ и затѣмъ появляются снова, они должны быть сдѣланы соотвѣтственно тоньше. Необходимо рисовать дерево такъ, чтобы въ воображеніи возстановлялось полное его строеніе, отъ основанія до вершины. Тѣни должно накладывать сначала широко и послѣ уже вдаваться въ детали. При этомъ нельзя, конечно, упускать изъ вида, что чѣмъ удаленнѣе предметъ, тѣмъ болѣе стушевываются детали и обезцвѣчиваются локальные тона. Для освѣщенныхъ стволовъ, на среднихъ планахъ, можно не сберегать мѣста заранѣе, если это покажется неудобнымъ въ работѣ, а вписывать ихъ послѣ; то же самое слѣдуетъ сказать и относительно стволовъ передняго плана въ томъ случаѣ, когда они пересѣкаютъ лежащія за ними водныя пространства, болѣе или менѣе значительныхъ размѣровъ, такъ какъ сбереженіе мѣста нарушило бы единство при писаніи воды.

Стволы неосвѣщенные, незначительные по величинѣ и неопредѣленныхъ породъ, расположенные на среднемъ планѣ пишутся однимъ изъ темныхъ тоновъ листвы, но въ болѣе плотныхъ краскахъ. Для стволовъ передняго плана, напротивъ того, требуется передача ихъ

очертаній, деталей въ рисункѣ, для чего необходимо тщательное изученіе и копированіе съ натуры, какъ съ самыхъ близкихъ разстояній, такъ и издали.

Очень полезенъ при письмѣ стволовъ деревьевъ слѣдующій пріемъ: покрываютъ стволы наиболѣе подходящимъ сѣрымъ тономъ, затѣмъ берутъ острый карандашъ и рисуютъ детали по сырой краскѣ. Когда стволы просохнутъ, ближайшіе изъ нихъ слегка лессируютъ смѣсью черной краски и жженой терръ де-сіенны, которую затѣмъ мѣстами стираютъ, такъ что краска остается только въ сдѣланныхъ карандашомъ царапинахъ. Стволы же, болѣе удаленные, а также части деревьевъ, уходящія въ даль, затираютъ болѣе плотнымъ жемчужносѣрымъ тономъ, что способствуетъ ихъ гармоническому слитію съ остальной далью.

Растенія, находящіяся на первомъ планѣ, необходимо, несмотря на широкое письмо, выписывать тщательно, какъ относительно контуровъ, такъ и распредѣленія свѣта и тѣни. Въ особенности, обращенные къ зрителю и ближайшіе къ нему края листьевъ должны выдѣляться на общемъ фонѣ, въ то время, какъ болѣе отдаленные могутъ и не имѣть опредѣленныхъ очертаній. Степень густоты тѣней должна находиться въ зависимости отъ общаго эффекта картины.

Такъ какъ зелень играетъ обыкновенно важную роль въ переднихъ планахъ картины, въ особенности въ пейзажной живописи, то мы воспользуемся этимъ случаемъ, чтобы поговорить подробнѣе о *переднемъ планѣ* вообще, который, какъ мы сказали, требуетъ болѣе детальной работы и представляетъ одну изъ главныхъ трудностей пейзажа. Почти все, что вообще поддается изображенію, можетъ служить предметомъ передняго плана, но требуетъ въ такомъ случаѣ тщательной разработки, а слѣдовательно и внимательнаго изученія съ натуры. Впрочемъ, слишкомъ педантичнаго, рабскаго подражанія надо избѣгать, чтобы не усвоить себѣ *мелочной,* кропотливой манеры. Гораздо лучше держаться широкой трактовки. Главное достоинство передняго плана состоитъ въ тонкомъ, блестящемъ колоритѣ, безъ грубыхъ эффектовъ, силѣ, безъ рѣзкихъ контрастовъ, въ красотѣ линій и полной гармоніи съ остальными частями картины.

При этомъ нужно замѣтить, что сильно освѣщенныя детали на переднемъ планѣ, какъ, напр., части скалъ, мохъ, камни и т. п., должно писать вообще густо и стараться передавать по возможности искусно самыя шероховатости этихъ предметовъ свободными сочными мазками. Однако, слишкомъ сильной лѣпки слѣдуетъ избѣгать, точно такъ же, какъ и черезчуръ плоскаго письма.

Различные наклоны мѣстности передаются соотвѣтствующими тѣнями, которыя должно располагать съ величайшей точностью. Нѣкоторымъ отдѣльнымъ частямъ придаютъ больше детальности, т.-е. трактуютъ ихъ все-таки по возможности широко и свободно, но настолько детально, чтобы на самыхъ ближайшихъ планахъ можно было различать отдѣльные стебли травъ, цвѣты и т. п. Подобные стебли, разъ они помѣщены на переднемъ планѣ и вообще на подходящихъ мѣстахъ, какъ, напримѣръ, на берегу, на самой водѣ и т. д., много способствуютъ общему эффекту. Въ этихъ случаяхъ можно съ успѣхомъ помѣщать здѣсь и болѣе крупныя растенія. Работать передніе планы слѣдуетъ по преимуществу бокомъ кисти или же расщепленной плоской кистью, для того, чтобы получать нѣсколько мазковъ единовременно. Происходящія при этомъ случайности въ формахъ и краскахъ, при нѣкоторомъ навыкѣ и природномъ вкусѣ, можно утилазаровать съ большимъ успѣхомъ.

Вообще, передній планъ составляетъ ту часть картины, гдѣ болѣе всего можно отдаваться фантазіи при передачѣ контуровъ,—разумѣется, въ предѣлахъ возможнаго. Необходимо полное знакомство съ перспективой, въ противномъ случаѣ картина потеряетъ всѣ свои достоинства, да и вообще занятіе живописью безъ знанія перспективы немыслимо. Фигуры людей и животныхъ могутъ быть вписаны впослѣдствіи; мы говоримъ, конечно, о пейзажѣ, гдѣ эти фигуры совершенно излишни, какъ портящія извѣстное настроеніе.

Мы должны обратить вниманіе начинающаго на то обстоятельство, что хотя передній планъ и представляетъ широкое поле для наиболѣе сильныхъ свѣтовыхъ ударовъ и густыхъ тѣней, но въ цѣломъ наибольшую силу должны имѣть тона *средняго плана*. Темныя мѣста надо выдерживать въ теплыхъ тонахъ, не подмѣшивая къ краскамъ много бѣлилъ и синихъ, потому что темныя пятна въ холодномъ тонѣ производятъ непріятное впечатлѣніе и способны испортить даже хорошую картину. Дальнѣйшія указанія относительно переднихъ плановъ читатель найдетъ въ послѣдующихъ главахъ.

Повторяемъ еще разъ, что для пріобрѣтенія блестящей техники и освобожденія себя отъ *условнаго* трактованія предметовъ необходимо какъ можно больше работать съ натуры—дѣлать какъ можно больше этюдовъ съ деревьевъ при различномъ освѣщеніи, обращая особое вниманіе на стволы и весь остовъ дерева, по которому знающій уже издали можетъ опредѣлить его породу; наконецъ,—этюдовъ переднихъ плановъ. Одно изъ существенныхъ условій, на которыя должно быть обращено особое вниманіе при изображеніи дерева, это его контуры, такъ какъ при созерцаніи природы, глазъ прежде всего схватываетъ внѣшнія

формы предметовъ. Тотъ, кто возьметъ на себя трудъ терпѣливо заняться въ продолженіе нѣкотораго времени этой стороной искусства, вскорѣ убѣдится, что трудности эти возможно преодолѣть гораздо скорѣе, чѣмъ можетъ показаться съ перваго взгляда.

Простые, незатѣйливые мотивы могутъ быть переданы относительно весьма несложными средствами и, тѣмъ не менѣе, представить интересъ и производитъ впечатлѣніе. Но, чтобы достигнуть такихъ результатовъ при несложныхъ мотивахъ, требуется очень внимательное выполненіе и большое знакомство съ природой. Правильность рисунка, красота линій, вѣрность колорита и ширина въ распредѣленіи свѣта и тѣни—вотъ необходимѣйшія условія, чтобы сдѣлать подобные мотивы интересными и достойными вниманія.

ГЛАВА X.

Вода и фигуры.

1) Колоритъ.

Тона для стоячей воды*).

Кобальтъ, розовый крапъ и желтая охра—при ясной погодѣ; кобальтъ и индѣйская красная—при менѣе ясной; кобальтъ, коричневый крапъ; кобальтъ, коричневый крапъ и немного коричневой Ванъ-Дикъ; кобальтъ, желтая охра и немного коричневаго крапа—употребляются для выраженія пасмурной погоды.

Индиго и коричневый крапъ или свѣтлая англійская красная—при очень пасмурной.

Тона для рѣкъ и ручьевъ.

При желтоватомъ или оранжевомъ оттѣнкѣ воды.

Сырая сіенна и коричневатая Ванъ-Дикъ, или коричневый крапъ.

При зеленоватомъ.

Кобальтъ и желтая охра; окись зеленовато-синеватая (Gründlau Oxyd); сырая сіенна и индиго; золотистая охра и индиго; индѣйская желтая, жженая сіенна и индиго; индѣйская желтая, коричневая

---

*) Находятся въ зависимости отъ погоды и цвѣта неба. *Прим. автора.*

Ванъ-Дикъ и индиго; *кобальтъ, коричневый крапъ и сырая сіенна;* кобальтъ, пурпуровый крапъ и индѣйская желтая; индиго, коричневый крапъ и и ндѣйская желтая.

При очень темномъ.

Коричневый крапъ и коричневая Ванъ-Дикъ; коричневая Ванъ-Дикъ, crimson lack и индиго; индѣйская желтая, *коричневая Ванъ-Дикъ* и баканъ; сырая сіенна и ультрамаринъ; коричневая Ванъ-Дикъ, черная и коричневый крапъ; *индѣйская желтая, жженая сіенна* и индиго (соединяетъ съ мягкостью большую силу) *для подводныхъ* растеній.

Для темныхъ впадинъ между камнями, на днѣ ручья и т. д.

Сырая сіенна, розовый крапъ и коричневая Ванъ-Дикъ; сырая сіенна, коричневый Ванъ-Дикъ и crimson lack; коричневый крапъ и индиго; коричневый крапъ и ультрамаринъ; сильный тонъ; коричневая Ванъ-Дикъ и коричневый крапъ; блестящій тонъ.

Относительно всѣхъ этихъ тоновъ надо замѣтить, что черезчуръ много синей краски въ темныхъ смѣсяхъ производитъ черноту, почему она не должна быть допускаема въ слишкомъ большомъ количествѣ.

Въ густыхъ тѣняхъ тонъ долженъ быть непремѣнно темнѣй и прозрачнѣй. Для усиленія тѣней употребляются лессировки, составляемыя изъ коричневаго крапа и черной или Ванъ-Дикъ коричневой,—асфальта и муміи,—кобальта и сырой сіенны,—черной, кобальта и крапа,—муміи, сырой сіенны и кобальта, наконецъ, пурпуроваго крапа и асфальта.

Тона для морской воды.

При сѣроватомъ тонѣ.

Черная, кобальтъ и темная охра; кобальтъ, асфальтъ и мумія; кобальтъ и англійская красная; кобальтъ, пурпуровый крапъ и свѣтлая охра; ультрамаринъ и черная; коричневый крапъ и ультрамаринъ; ультрамарина, индиго и немного розоваго крапа.

Темные тона бурной погодѣ.

Сіенна сырая и черная; то же и коричневая Ванъ-Дикъ; сырая умбра и индиго съ коричневой Ванъ-Дикъ; коричневая Ванъ-Дикъ и сырая сіенна; кобальтъ и жженая сіенна; жженая сіенна и индиго.

При болѣе или менѣе чистомъ зеленоватомъ оттѣнкѣ.

Жженая сіенна, кобальтъ и немного розоваго крапа; жженая сіенна и коричневый крапъ; *кадмій* и *ультрамаринъ;* великолѣпный тонъ.

Сырая сіена и *кобальтъ, или ультрамаринъ,* или черная, или индиго (для передняго плана къ этимъ смѣсямъ можно прибавлять еще немного коричневой Ванъ-Дикъ или стиль де-грена).

Сырая сіенна, берлинская лазуръ и немного *коричневой Ванъ-Дикъ; коричневая Ванъ-Дикъ, берлинская лазуръ* и *индѣйская желтая;* прекрасный тонъ; индѣйская желтая и кобальтъ; индѣйская желтая и коричневая Ванъ-Дикъ; кобальтъ, свѣтлая охра и немного crimson-лака; кобальтъ, черная и киноварь; золотистая охра и индиго; индѣйская желтая и берлинская лазурь; бѣлила, асфальтъ и мумія, съ небольшой примѣсью кобальта или безъ него; блестящій сѣро-зеленый тонъ; Gründlau Oxyd.

Зеленая П. Веронеза, въ видѣ легкой лессировки, чтобы возвысить тонъ отдѣльныхъ, сильно окрашенныхъ, мѣстахъ; viridian; кобальтъ и свѣтлая охра; кобальтъ и зеленая П. Веронеза.

Для бликовъ.

Сырая сіена; то же съ коричневой Ванъ-Дикъ; то же съ розовымъ крапомъ; свѣтлая охра.

Тона для судовъ и парусовъ,

Въ большинствѣ случаевъ суда, если только они не окрашены въ бѣлый цвѣтъ, представляются черными или коричневыми. Такимъ образомъ, для передачи судовъ болѣе или менѣе подходящими соединеніями красокъ должны считаться слѣдующія:

Мумія, черная и асфальтъ *); кельнская земля, синія и черныя; коричневый крапъ и коричневый Ванъ-Дикъ; кобальтъ, черная и бѣлила; ламповая копоть; то же и свѣтлая англійская красная.

Нейтральтинтъ и жженая сіенна, предпочтительнѣйшій тонъ, такъ какъ даетъ массу разнообразныхъ оттѣнковъ; нейтральтинтъ и коричневая Ванъ-Дикъ; черная и коричневый крапъ; то же съ примѣсью жженой сіенны.

Киноварь, жженая сіенна и коричневый крапъ—для потемнѣвшихъ судовъ.

---

*) Для изображенія весьма удаленныхъ кораблей или лодокъ къ краскамъ слѣдуетъ прибавлять кобальтъ. *Прим. автора.*

Для лодокъ красноватаго оттѣнка и т. п.

Желтая сіенна и crimson лакъ; нейтральтинтъ съ розовымъ или коричневымъ крапомъ или crimson лакомъ.

Для ржаваго желѣза.

Киноварь, жженая сіенна и *синевато-черная;* коричневый крапъ и черная.

Для новаго желѣза.

Графитъ; черная и бѣлила.

Свѣтлые паруса.

Золотистая охра; свѣтлая охра; свѣтлая охра, кобальтъ, киноварь и бѣлила.

Свѣтлая охра и нейтральтинтъ; свѣтлая охра и сырая умбра или англійская красная; свѣтлая охра и киноварь или жженая сіенна; кобальтъ и англійская красная.

Для парусовъ красноватаго оттѣнка.

Золотистая охра съ розовымъ или коричневымъ крапомъ.

Паруса темные.

Коричневый крапъ, сырая сіенна и мумія.

2) Техника выполненія.

Вода въ пейзажѣ, въ какой бы формѣ она ни являлась, всегда способна придать ему особую прелесть и красоту; но наиболѣе сильное впечатлѣніе могутъ произвести пейзажи, со спокойными и неподвижными водами, отражающими въ себѣ цвѣта неба и всего окружающаго. Объ этомъ мы прежде всего и будемъ говорить.

Техническіе пріемы для изображенія воды—тѣ же, что и при изображеніи воздуха; поэтому, если вода занимаетъ въ пейзажѣ сколько-нибудь значительное пространство, ее прокладываютъ одновременно съ небомъ, при чемъ немного ослабляютъ тона, въ особенности сравнительно съ вечернимъ небомъ. Трактуютъ воду непремѣнно широко. Отра-

женія пишутся одновременно съ отражаемыми предметами и тѣми же, только нѣсколько ослабленными, тонами.

Отраженія пишутся постоянно вертикальными мазками. Мелкія, горизонтальныя, свѣтлыя полосочки, обыкновенно пересѣкающія ихъ, на водѣ сначала не принимаются въ расчетъ, а накладываются уже послѣ, при заканчиваніи работы. Болѣе же значительныя по величинѣ свѣтовыя полосы или пятна пишутся сейчасъ же.

Отраженіе предметовъ въ водѣ въ техническомъ отношеніи сдѣлать не трудно; гораздо труднѣе передать на полотнѣ *поверхность воды*, настолько вѣрно, чтобы она производила впечатлѣніе именно поверхности.

Тутъ все зависитъ отъ вѣрной передачи множества маленькихъ свѣтовыхъ точекъ, происходящихъ отъ различныхъ, движущихся на водѣ или подъ водою мелкихъ предметовъ, какъ, напр., плавающихъ насѣкомыхъ, лягушекъ, рыбъ и т. п. Но иногда нѣтъ и этихъ движеній—тишина царитъ полная; тогда приходится ограничиваться передачей однихъ отраженій. Въ такихъ случаяхъ, чтобы нарушить однообразно гладкую поверхность, не безполезно ввести въ картину или лодку, или водяныхъ птицъ, или, если вода мелка, переходящихъ черезъ нее въ бродъ коровъ или другихъ животныхъ, благодаря чему въ то же время на картинѣ получэаются яркія свѣтовыя пятна.

Опредѣлить цвѣтъ воды довольно трудно. Цвѣтъ этотъ въ большинствѣ случаевъ зависитъ отъ *цвѣта отражаемыхъ предметовъ*. Иногда вода кажется обладающей очень густымъ тономъ, но ээтотъ тонъ можно выразить только при сопоставленіи съ нимъ исключительно свѣтлыхъ предметовъ, напр., паруса и т. п.

Безусловно чистая вода имѣетъ *голубова ый* оттѣнокъ; съ большею или меньшею примѣсью органическихъ веществъ—*зеленоватый*, а совершенно насыщенная этими органическими веществами—*коричневый*.

Вообще же, для вѣрной передачи воды, какъ отражающей находящіеся надъ ней и на ней предметы, необходимо прежде всего обратить вниманіе на небо и его колоритъ.

Относительно рисунка надо сдѣлать слѣдующее замѣчаніе: въ тѣхъ случаяхъ, когда отражаются предметы наклонные къ горизонту, наприм., криво растущія деревья, надо строго наблюдать за тѣмъ, чтобы отраженіе ихъ имѣло точно перспективное направленіе, и, стоящее, напримѣръ, прямо передъ нами, кривое дерево не отражалось бы въ прямомъ направленіи.

Вообще, при отраженіяхъ необходимо принимать въ расчетъ и соблюдать правила перспективы.

Способность воды давать отраженія зависитъ въ сильный степени

отъ поляризаціи свѣта. Если ясное небо отражается въ спокойной водяной поверхности, то, смотря по взаимному положенію солнца, воды и зрителя, свѣтъ неба отражается или вполнѣ, или отчасти, или, наконецъ, вовсе не отражается, и, въ послѣднемъ случаѣ, вода сохраняетъ свой *собственный* цвѣтъ, что можно наблюдать на каждой небольшой, взволнованной вѣтромъ, водной поверхности, напр., на небольшихъ рѣчкахъ или ручьяхъ.

Этимъ и объясняется, что иногда, несмотря на совершенно блѣдные, воздушные тона неба, вода является густого синяго или синевато-зеленаго цвѣта. Это поразительнѣе всего можно замѣтить въ тѣхъ случаяхъ, когда солнце находится сбоку отъ зрителя. Если же солнце впереди зрителя или за нимъ, вода отражаетъ тона неба въ ихъ настоящемъ видѣ и никогда не можетъ быть очень темной. Само собою разумѣется, что эвтотъ физическій законъ не распространяется на воду, отражающую вблизи находящіеся темные предметы.

Совершенно иное, относительно цвѣта, приходится сказать о проточной водѣ, представляющей замѣчательное разнообразіе тоновъ. Здѣсь сильно вліяетъ самое дно рѣки или ручья, то каменистое, то песчаное, то густо заростее водорослями. Въ послѣднемъ случаѣ, вода выказываетъ особенную густоту тоновъ. Проточная вода съ ея мелкими измѣненіями въ теченіи, случайными преградами, запрудами, крошечными водопадиками, безчисленными бликами и рефлексами, способна дать интереснѣйшіе мотивы, но въ то же время и труднѣйшія задачи для живописца.

Техническіе пріемы остаются тѣ же, какъ и при письмѣ воздуха. Изображая волны, надо обращать особенное вниманіе на ихъ форму такъ же, какъ и на тѣни и полутѣни подъ гребнемъ волны.

Марины или морскіе виды представляютъ собою совершенно особый родъ живописи, имѣющій свою своеобразную прелесть. Здѣсь все основано исключително на правдивой передачѣ воды и воздуха, а потому маринистъ долженъ продолжительное время изучать ихъ и умѣть вѣрно переносить на полотно то, что еле поддается наблюденіямъ. Огромное значеніе имѣетъ форма волны, которая почти у каждаго берега бываетъ совершенно другой. Она стоитъ въ зависимости отъ разнообразныхъ мѣстныхъ условій, отъ строенія дна и т. д. Въ открытомъ морѣ волны болѣе однообразны и подчинены силѣ вѣтра, но, сталкиваясь съ какими-либо предметами, встрѣчая на своемъ пути препятствія, въ родѣ скалъ или береговъ, онѣ принимаютъ всевозможныя формы, описать которыя болѣе чѣмъ трудно.

Рисунокъ волнъ долженъ отличаться правильностью. Свѣта, тѣни

и рефлексы должны быть тщательно подмѣчены и вѣрно переданы. Довольно трудно передать *характеръ движенія* волнъ. Для этого нужно вѣрно понять какъ ихъ взаимодѣйствіе, такъ и дѣйствіе вѣтра. Одна часть волны можетъ имѣть цвѣтъ неба, другая локальный цвѣтъ воды, третья тотъ же тонъ, но уже усиленный, благодаря отраженію другой волны и т. д.

Относительно техники, морская вода трактуется такъ же, какъ воздухъ. Послѣ *жидкой,* сѣроватой подмалевки, переходящей къ берегу въ болѣе чистый цвѣтъ, накладываются локальные тона, но все еще по возможности тонко и жидко, и не слишкомъ зелено. Дали должны быть выдержаны въ воздушномъ тонѣ, почему требуютъ больше кобальта. Сберегать цвѣта нѣтъ надобности; ихъ наносятъ по окончаніи работы. Середина картины, или, лучше сказать, то мѣсто, гдѣ находится центральная точка *), является наиболѣе освѣщеннымъ, и свѣтъ этотъ тянется до нижняго края картины, между тѣмъ какъ къ обѣимъ сторонамъ тона становятся темнѣе. Освѣщенныя части волнъ, посрединѣ картины, имѣютъ цвѣтъ неба, но и самыя темныя тѣневыя части должны быть свѣтящіяся и прозрачныя, что передается сырой терръ де-сіенной или желтыми тонами вообще. Иногда, если вода вышла тяжелою и непрозрачною, производящею почти впечатлѣніе твердаго тѣла, художникъ вводитъ отраженіе какого-нибудь плавающаго предмета, напр., лодки, корабля, птицы и т. п. Къ подобной уловкѣ прибѣгаютъ иногда даже выдающіеся живописцы. Пріемъ можетъ быть и остроумный, но не выдерживающій критики, такъ какъ всякій, кто видалъ море, знаетъ очень хорошо, что вода, находящаяся въ *движеніи,* отражаетъ очень слабо или вовсе не даетъ отраженій. Нѣкоторую жестокость въ письмѣ можно исправить, тонко покрывъ неудавшіяся мѣста тонами неба. Брызжущая пѣна передается очень удачно боковыми ударами кисти.

Что касается до штафажа **), хотя бы въ видѣ одного бѣлѣющаго вдали паруса, то морскіе виды рѣдко обходятся безъ нихъ. Въ этомъ случаѣ, къ услугамъ художника являются разнообразные виды судовъ. Однако, чтобы пользоваться ими, надо имѣть должное понятіе объ ихъ относительной величинѣ, строеніи и въ особенности такелажѣ, парусахъ и свойствахъ послѣднихъ надуваться при данной силѣ и направленіи вѣтра. Фигуры, расположенныя на берегу, иногда также являются весьма кстати. Очень красивы старыя опрокинутыя лодки, просушивающіеся

---

*) Центральная точка находится прямо противъ глазъ зрителя; она можетъ быть и не посрединѣ картины.

**) Штафажъ, *нѣм.*—обстановка, ландшафтъ.



62. Маковскій. Игра въ бабки.

Третьяковская гал.

паруса, рыболовныя сѣти, разбросанныя въ безпорядкѣ корзины, якоря и т. п., а также и цвѣтныя одежды рыбаковъ. Слѣдуетъ только избѣгать особенно детальной выписки подобныхъ вещей, такъ какъ вообще все детально выписанное при маринахъ производитъ очень непріятное впечатлѣніе. При писаніи морскихъ видовъ знакомство съ перспективой болѣе чѣмъ необходимо.

ГЛАВА XI.

I.

Берега и дороги.

1) Колоритъ.

Киноварь, желтая охра и кобальтъ, красивые и разнообразные тона. Сѣрая умбра; желтая охра; жженая сіенна; *коричневая охра,* для песчаныхъ мѣстъ; *коричневая Ванъ-Дикъ, кобальтъ и розовый крапъ;* желтая охра и англійская красная; желтая охра, англійская красная и розовый крапъ; желтая охра, англійская красная и нейтральтинтъ; желтая охра, англійская красная; желтая охра и коричневая Ванъ-Дикъ; желтая охра, жженая сіенна и кобальтъ; желтая охра, розовый крапъ и кобальтъ; желтая охра и сырая сіенна; кобальтъ; баканъ и жженая сіенна; англійская красная и черная; коричневая охра и коричневый крапъ; коричневый крапъ, англійская красная и ультрамаринъ; розовый крапъ, индиго и жженая умбра; сырая сіенна и киноварь: сырая умбра и киноварь.

Для тѣневыхъ тоновъ идутъ въ особенности: *кобальтъ, розовый крапъ и желтая охра.*

Всѣ синія, розовый крапъ и жженая сіенна даютъ безконечное разнообразіе подходящихъ тоновъ.

Черная и англійская красная или розовый крапъ; *индиго и англійская или индѣйская красная;* нейтральтинтъ; *жженая сіенна съ черною,* зеленоватый тонъ; ультрамаринъ и коричневый крапъ; ультрамаринъ, жженая сіенна и лакъ.

Для тѣней: *стиль де-гренъ коричневый;* стиль де-гренъ, розовый крапъ и кобальтъ; для передачи неровностей: Ванъ-Дикъ коричневая.

2) Техника выполненія.

Какъ берега, такъ и дороги, находящіяся на переднихъ планахъ эскизовъ, требуютъ отъ художника большого вниманія къ деталямъ и должны быть выполняемы въ сильныхъ краскахъ.

Письмо должно быть густымъ, широкимъ и въ то же время вполнѣ опредѣленнымъ, съ рѣзкими контурами. Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что каждое уклоненіе отъ прямой линіи имѣетъ здѣсь особую характерную форму, которую нельзя измѣнять произвольно. Въ томъ случаѣ, когда встрѣчается много разнообразныхъ тоновъ, они должны мягко переходить одинъ въ другой. Камни и отдѣльныя земляныя массы могутъ быть выражены до извѣстной степени самостоятельно, какъ имѣющія свой собственный тонъ, болѣе или менѣе отличающійся отъ остального грунта; хотя каждый камень имѣетъ и свои собственныя тѣни, полутѣни, блики, цвѣта и рефлексы, онъ не долженъ выпадать изъ картины или сильно бить въ глаза; прежде всего, должно быть соблюдено единство цѣлаго впечатлѣнія.

Наибольшей живописностью отличаются дороги неровныя, заброшенныя, изрытыя глубокими колеями и усѣянныя каменьями. Благодаря множеству бликовъ и тѣней, онѣ требуютъ особенно внимательнаго исполненія. Блики накладываются смѣло и рѣшительно, нерѣдко шпателемъ. Глубокія колеи пишутся *не сразу*, однимъ темнымъ тономъ, а нѣсколько разъ лессируются теплыми тонами, отчего онѣ кажутся глубже и выступаютъ значительно рельефнѣе. Когда все закончено, не мѣшаетъ провести кое-гдѣ плашмя почти сухою кистью, чтобы передать случайныя неровности. Для этого годится лучше всего коричневая Ванъ-Дикъ.

II.

Скалы и камни.

1) Колоритъ.

Тѣневые тона и краски для сѣрыхъ каменистыхъ массъ.

Кобальтъ и жженая умбра; кобальтъ и англійская красная; *кобальтъ, коричневый крапъ и сырая умбра*; кобальтъ, crimson-лакъ и жженая сіенна; кобальтъ, розовый крапъ и черная синеватая; черная, жженая сіенна, индиго и сырая умбра.

Индиго; индиго и англійская красная; индиго и жженная умбра;

индиго и коричневый крапъ; то же индѣйская красная; то же, розовый крапъ и золотистая охра; то же, жженая сіенна и crimson-лакъ; ультрамаринъ и черная.

Ванъ-Дикъ, черная и коричневый крапъ; то же, индиго и crimson lack; то же кобальтъ и розовый крапъ; нейтральтинтъ, жженая сіенна и crimson lack; то же, Ванъ-Дикъ и коричневый крапъ; черная, кобальтъ и пурпуровый крапъ; черный и розовый крапъ; сырая умбра и ультрамаринъ; Ванъ-Дикъ и ультрамаринъ; жженая умбра и розовый крапъ; *Ванъ-Дикъ, синяя и розовый крапъ;* сырая сіенна, коричневый Ванъ-Дикъ и кобальтъ; то же, коричневый крапъ и индиго; то же, съ однимъ коричневымъ крапомъ; желтая охра, одна или съ англійской красной.

Золотистая охра и ламповая копоть—превосходный локальный цвѣтъ; золотистая охра, черная и лаки; то же и розовый крапъ; англійская красная, то же, розовый крапъ и кобальтъ.

Жженая сіенна: жженая сіенна и нейтральтинтъ; жженая сіенна, crimson лакъ и кобальтъ или ультрамаринъ; индѣйская желтая, жженая сіенна и индиго; коричневый крапъ; коричневый крапъ и Ванъ-Дикъ; коричневый крапъ, жженая сіенна и индиго; сырая умбра; коричневая охра; коричневая охра, неаполитанская желтая и киноварь.

Мхи.

Ванъ-Дикъ и индѣйская желтая; styl de-grain, лаки и ультрамаринъ; лакъ, индиго и Ванъ-Дикъ.

Черная, индѣйская желтая и styl de-grain; индѣйская желтая и коричневый крапъ; индѣйская желтая и жженая умбра; индѣйская желтая и хромовая зелень; индѣйская желтая и зеленая Поль Веронезъ.

Скалы, несмотря на присущій имъ въ общемъ сѣрый цвѣтъ, отли-

2) Техника.

чаются замѣчательнымъ богатствомъ и разнообразіемъ тоновъ. Ихъ помѣщаютъ, чтобы придать мѣстности дикій и пустыный характеръ, при чемъ съ ними выгодно контрастируетъ окружающая растительность. Очертанія скалъ должны быть болѣе или менѣе зубчатыми, съ разсѣлинами и изображаться очень густой намазкой. Такъ какъ тона безпрестанно мѣняются, слѣдуетъ переходить по возможности незамѣтно отъ одного къ другому, для чего, при каждой перемѣнѣ тона, концомъ кисти дотрагиваются до близлежащей краски. Подобный пріемъ практикуется и въ

другихъ случаяхъ, при частыхъ измѣненіяхъ въ тонахъ. Темныя части камней, особенно впадины, должно передавать тонами, какъ вообще всѣ глубокія и прозрачныя тѣни.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда растительность занимаетъ небольшія сравнительно пространства, ее первоначально прокладываютъ общими тонами камней. По окончаніи работы, по крупнымъ каменнымъ массамъ передняго плана слегка проходятъ густой краской, держа кисть горизонтально и такъ, чтобы она едва касалась холста. Тогда краска пристаетъ исключительно къ выпуклымъ мѣстамъ и весьма правдиво передаетъ неровную, шереховатую поверхность камня.

ГЛАВА XII.

Строенія и детали ихъ.

1) Колоритъ.

Тона стѣнъ, камней, штукатурки и т. п.

Золотистая охра; то же и ламповая копоть; то же и розовый крапъ; то же ламповая копоть съ crimson lack; свѣтлая охра; то же съ ламповой копотью; то же и черная синеватая; *то же и Ванъ-Дикъ;* то же и кельнская земля; то же, англійская красная и синевато-черная; *то же, Ванъ-Дикъ и нейтральтинтъ*—очень хорошій тонъ.

Свѣтлая охра, жженая умбра, crimson *лакъ и индиго;* свѣтлая охра, англійская красная и кобальтъ; индиго и Ванъ-Дикъ коричневая; синевато-черная; розовый крапъ и синевато-черная.

Сырая умбра и ультрамаринъ; *жженая сіенна* и *ламповая копоть; жженая умбра*—весьма красивый тонъ; *жженая умбра, ультрамаринъ* и *розовый крапъ; индиго и жженая умбра;* синевато-черная, crimson лакъ и жженая умбра—густые тона.

Красный песчаникъ при солнечномъ затменіи.

Англійская красная; англійская красная, розовый крапъ и кобальтъ; розовый крапъ и свѣтлая охра; *розовый крапъ* и *неополитанская желтая; розовый крапъ* и *англійская красная;* индѣйская красная и розовый крапъ.

Чечевица освѣщенная.

Жженая сіенна, или англійская красная и коричневый крапъ; индѣйская желтая и коричневый крапъ; свѣтлая охра и индѣйская красная, или киноварь; киноварь и индѣйская желтая; жженая сіенна, киноварь и ультрамаринъ.

Чечевица въ тѣни.

Жженая сіенна и коричневый или пурпуровый крапъ; англійская красная и нейтральтинтъ; пурпуровый крапъ; ламповая копоть; Ванъ-Дикъ, пурпуровый крапъ и синяя; золотистая охра, индѣйская красная и ультрамаринъ; стул де-граін, лакъ иииндиго; стул де-граін, свѣтлая охра, англійская красная и индиго.

Жженая сіенна; Ванъ-Дикъ коричневая; розовый крапъ и синяя; безконечно разнообразные тона.

Дерево.

Свѣтлая охра и черная или синевато-черная и англійская красная; индиго и англійская красная. Копоть; копоть и crimson лакъ; синевато-черная и кобальтъ.

Ванъ-Дикъ коричневая; Ванъ-Дикъ, черная и розовый крапъ, индѣйская красная и нейтральтинтъ употребляются также и для изображенія обвѣтрившагося песчаника.

Сырая умбра, жженая умбра; жженная сіенна и ультрамаринъ; жженая сіенна и черная; нейтральтинтъ и свѣтлая охра; нейтральтинтъ и жженая сіенна, нейтральтинтъ и англійская красная; киноварь, жженая сіенна и коричневый крапъ; коричневый крапъ и ультрамаринъ; стиль де-гренъ, ультрамаринъ и жженая сіенна—сильные тона.

Крыши, крытыя соломой.

Жженная умбра, лакъ и индиго для потемнѣвшей соломы. Затѣмъ—свѣтлая охра, жженная умбра и индиго; коричневый и пурпуровый крапъ; свѣтлая охра и коричневый крапъ; коричневый Ванъ-Дикъ и желтая охра; коричневый крапъ и синяя; индиго, criuson lack и свѣтлая охра; кадмій и черная.

Для крышъ, покрытыхъ мхомъ.

Стиль де-гренъ коричневый, онъ же, но съ примѣсью жженой сіенны и ультрамарина.

Штукатуренныя стѣны.

Сырая умбра; коричневая Ванъ-Дикъ; жженая умбра; коричневая Ванъ-Дикъ и свѣжая охра. Эти краски могутъ быть въ смѣси съ какой-нибудь изъ синихъ.

Темные углы внутри зданій.

Ультрамаринъ, лакъ и стиль де-гренъ; тѣ же и жженая сіенна; то же съ примѣсью пурпуроваго крапа.

Тѣневые тона.

Коричневая Ванъ-Дикъ, кобальтъ и розовый кранъ; пурпуровый крапъ и копотъ;пурпуровый крапъ и ультрамаринъ; киноварь, жженая сіенна и *синевато-черная*—для ржаваго желѣза, а ультрамаринъ и немного жженой сіенны—для стекла.

2) Техника выполненія.

Изображеніе зданій требуетъ правильнаго рисунка и тщательнаго соблюденія перспективы, что совершенно необходимо, въ виду того, что части зданій, по мѣрѣ удаленія отъ зрителя, согласно требованіямъ перспективы, должны постепенно уменьшаться. Помимо этого, зданія не представляютъ особенныхъ трудностей; только матеріалъ, изъ котораго они построены, разнится нѣсколько по цвѣту и составу. Всѣ зданія пишутся очень густо, съ сильной намазкой, въ особенности при изображеніи камня. Если тонъ взятъ не совсѣмъ вѣрно, его можно прелессировать впослѣдствіи. Встрѣчающіеся на крышахъ и т. п. блики должны быть накладываемы сразу, смѣлыми, увѣренными мазками, но не робкимъ вырисовываніемъ. При изображеніи черепичной крыши, весьма разнообразной по тонамъ, на палитру накладываютъ свѣтлую охру, коричневый стиль де-гренъ, англійскую красную, лакъ, индиго, киноварь и бѣлила, и начинаютъ работать полной кистью и сочной краской, допустимъ, со стиль де-грена и лака, къ которому, черезъ нѣсколько мазковъ, прибавляютъ немного индиго и сейчасъ же переходятъ на свѣтлую охру, англійскую красную и проч., пока вся крыша не будетъ покрыта краскою. Освѣщенныя солнцемъ и отражающія лучи точки черепицъ дѣлаютъ чистой киноварью.

Детали въ архитектурныхъ украшеніяхъ должны имѣть опредѣленные контуры, отъ чего зависитъ цѣльность впечатлѣнія.

Можно также, какъ и при писаніи стволовъ деревьевъ, наносить детали по сырой краскѣ острымъ карандашомъ и затѣмъ лессировать ихъ; дѣлать удары кистью наобумъ, предоставляя результатъ простому случаю, не слѣдуетъ, такъ какъ этимъ способомъ можно получить только неопредѣленныя красочныя пятна, не имѣющія никакого смысла и системы. На самомъ дѣлѣ, краска въ данномъ случаѣ играетъ весьма незначительную роль; важнѣе способъ, которымъ ею распоряжаются. Если краска употреблена разумно, благодаря вѣрности передачи, теряется невѣрность тона.

Детали не надо слишкомъ точно вырисовывать и измельчать рисунокъ, отъ чего можетъ пострадать ширина письма.

При письмѣ стѣнъ, крышъ и т. п., слѣдуетъ, послѣ нѣсколькихъ мазковъ, незначительно измѣнять пропорцію входящихъ въ тонъ красокъ, дѣлая его по надобности то теплѣе, то холоднѣе, что необходимо принимать во вниманіе при изображеніи всевозможныхъ крышъ. Отдѣльныя черепицы обозначаются тоненькой кисточкой, примѣрно—стиль де-греномъ, коричневой Ванъ-Дикъ и ультрамариномъ. Для соломенныхъ крышъ не мѣшаетъ класть цвѣта шпателемъ. Для изображенія болѣе свѣжей соломы берутъ свѣтлую охру, лакъ и индиго. Детали, выражающія собою отдѣльные слои соломы, передаются также тоненькой кистью, но тонами то болѣе темными, то болѣе свѣтлыми, чѣмъ основные цвѣта ея окраски.

Оштукатуренныя стѣны представляютъ большое разнообразіе тоновъ, изъ которыхъ каждый нужно обрабатывать самостоятельно, по возможности избѣгая пестроты. Нѣкоторые отдѣльные кирпичи, съ обвалившейся штукатуркой, должны быть скопированы по возможности точно, равно какъ и линіи, отдѣляющія кирпичи одинъ отъ другого. Для стѣнъ свѣтлаго цвѣта, трактуемыхъ вообще очень густой намазкой, чтобы выразить ихъ неровность и шероховатость, во всѣ свѣтлые тона, какъ-то: свѣтлую охру, кобальтъ, англійскую красную и т. п., подмѣшиваются бѣлила, безъ которыхъ трудно передать плотную массу камня. При тщательномъ исполненіи получаются очень удачные правдивые эффекты; въ противномъ случаѣ, тона могутъ выйти мѣлообразными и производить непріятное впечатлѣніе. По окончаніи работъ, не совсѣмъ удавшіеся тона лессируются и лессировку мѣстами стираютъ. Темныя мѣста не должны выступать слишкомъ рѣзко. Кирпичи не должны выписываться детально, т.-е. каждый въ отдѣльности, иначе это выйдетъ чрезвычайно некрасиво и испортитъ всю картину.

Жилки и трещины въ бревнахъ передаются кончикомъ тонкой кисти, при чемъ держатъ ее перпендикулярно къ холсту.

Если дерево должно быть шероховатымъ и старымъ, проходятъ по тону, едва касаясь холста, кистью съ густымъ стиль де-греномъ.

Старые заборы пишутся въ сѣромъ тонѣ и потомъ лессируются индѣйской желтой, съ примѣсью зеленаго хрома, или однимъ послѣднимъ. Гвозди передаются густой смѣсью стиль де-грена, кобальта и лака.

Важнѣйшее правило: при прокладкѣ тѣней надо обращать особенное вниманіе на уголъ ихъ, т.-е. сообразоваться съ направленіемъ, по которому падаютъ солнечные лучи. Ввиду того, что при изображеніи сложныхъ архитектурныхъ сооруженій нельзя наложить всѣ тѣни сразу, то, наложивъ какую-либо одну, ее надо принять за основную для всѣхъ остальныхъ. Края тѣней надо держать нѣсколько неровно и зубчато, избѣгая совершенно прямыхъ линій.

ГЛАВА XIII.

Фигуры.

1) Колоритъ.

Свѣтлые тона для изображенія коровъ, лошадей, собакъ и т. п.

Свѣтлая охра; свѣтлая охра и жженая сіенна; свѣтлая охра и англійская красная: свѣтлая охра и киноварь; англійская красная; жженая сіенна.

Свѣтлая охра; золотистая; золотистая охра и коричневая Ванъ-Дикъ; сырая умбра—для овецъ.

Красноватокоричневые тона.

Жженая сіенна и коричневый крапъ; жежная сіенна и crimson лакъ; жженая сіенна; англійская красная и коричневый крапъ; индѣйская желтая и коричневый крапъ; коричневый крапъ; коричневый крапъ и асфальтъ; коричневая Ванъ-Дикъ и пурпуровый крапъ; коричневая Ванъ-Дикъ и crimson лакъ.

Темнокоричневые тона.

Жженая сіенна и черная; то же, лакъ и индиго; коричневая Ванъ-Дикъ.

Тона черные.

Черная и crimson lack; черная и англійская красная; индиго и crimson lack; нейтральтинтъ и коричневая Ванъ-Дикъ.

Тѣневые тона.

Кобальтъ и англійская красная; жженая сіенна и нейтральтинтъ; нейтральтинтъ и коричневая Ванъ-Дикъ.

Тона для фигуръ.

Для человѣческаго тѣла.

Киноварь и бѣлила; свѣтлая охра и англійская красная; англійская красная и бѣлила.

Тѣни.

Кобальтъ, черная и киноварь; кобальтъ, черная и англійская красная; кобальтъ, черная, желтая охра и англійская красная; кобальтъ, черная, неаполитанская желтая и англійская красная коричневый крапъ.

Волосы.

Черная и темнокрасная охра; черная, англійская красная и свѣтлая охра; черная, неаполитанская желтая и англійская красная.

2) Техника выполненія.

Мелкія фигуры животныхъ способны иногда придать жизнь и интересъ самому незначительному пейзажу, если только онѣ размѣщены со вкусомъ и соотвѣтствуютъ общему характеру произведенія. Однако, въ очень фантастическихъ пейзажахъ и при изображеніи дикихъ гористыхъ мѣстностей, фигуры могутъ ослабить общее впечатлѣніе, и потому ихъ лучше или не вводить вовсе или ограничиваться одной какой-нибудь птицей или животнымъ. То же самое можно сказать и о несложныхъ этюдахъ съ натуры, гдѣ фигуры также неумѣстны, потому что отвлекаютъ вниманіе зрителя отъ главнаго. Зато въ сельскихъ видахъ штафажъ необходимъ. Группы рогатаго скота, возвращающіеся съ работъ поселяне, пастухи съ собаками, телѣги и т. п., все это можетъ оказаться весьма

кстати. Надо только умѣть такъ распорядиться этимъ матеріаломъ, чтобы картина дѣйствительно выигрывала, а не проигрывала отъ его присутствія.

Иногда фигуры въ пейзажѣ служатъ не только для оживленія картины, но и для введенія въ послѣднюю какого-нибудь яркаго контрастирующаго пятна, дабы выдѣлить какой-либо тонъ. Точно также важную услугу оказываютъ фигуры въ опредѣленіи масштаба. Онѣ даютъ зрителю возможность судить о дѣйствительной величинѣ того или другого предмета. Строго говоря, пейзажистъ долженъ обходиться очень осторожно съ вводимыми въ картину фигурами, если онѣ, конечно, не составляютъ главной темы картины, а самый пейзажъ является только декораціей.

Дать какія-либо опредѣленныя указанія для размѣщенія фигуры невозможно. Для этого необходимъ личный вкусъ, а послѣдній развивается только изученіемъ картинъ хорошихъ мастеровъ. Разсматривая ихъ произведенія, надо стараться отдать себѣ отчетъ, почему художникъ именно такъ, а не иначе, сгруппировалъ фигуры, почему далъ то или иное освѣщеніе и т. д.

Фигуры должны быть написаны, прежде всего, контрастными красками, чтобы онѣ не производили впечатлѣнія куколъ.

Относительно рисунка, онѣ должны быть, прежде всего, пропорціональны и соразмѣрны въ частяхъ. Весьма полезно, во время прогулокъ, набрасывать человѣческія фигуры во всевозможныхъ положеніяхъ, точно также, какъ скотъ, телѣги и другіе предметы. Такіе наброски могутъ очень часто пригодиться впослѣдствіи.

Въ заключеніе остается сказать нѣсколько словъ о фигурахъ животныхъ, которыя нерѣдко составляютъ главную прелесть сельскаго пейзажа. Наиболѣе выгоденъ для пейзажиста—какъ по окраскѣ, такъ и по формамъ—рогатый скотъ; и дѣйствительно, художникъ рѣдко упускаетъ случай воспользоваться имъ, гдѣ только возможно. Рогатый скотъ представляетъ собою, относительно колорита, всѣ переходы цвѣтвой скалы отъ свѣта къ тѣни въ желтыхъ, красныхъ и коричневыхъ тонахъ, почему особенно полезенъ, какъ для яркихъ цвѣтовыхъ пятенъ вообще, такъ и для достиженія контрастовъ. Подобную же услугу оказываютъ и лошади, являясь нерѣдко главной цвѣтовой точкой всей картины. Затѣмъ слѣдуютъ овцы и собаки, интересныя уже не столько по цвѣту, сколько по формамъ. Повторяемъ при этомъ, что черныя или очень темныя пятна не должно держать слишкомъ холодными.

При началѣ работы формы эти не принимаются въ расчетъ и вводятся только къ концу работы. Чтобы легче было судить, нужны ли фигуры для картины, и въ какомъ именно мѣстѣ, недурно набросать

ихъ сначала на стеклѣ и потомъ прикладывать къ различнымъ частямъ картины, чтобы наглядно представить себѣ то впечатлѣніе, которое онѣ способны произвести. Но этотъ послѣдній способъ, конечно, примѣняется только тѣми изъ художниковъ, которые обладаютъ очень небольшою дозою наблюдательности и природнаго вкуса.

ГЛАВА XIV.

О работахъ съ натуры.

Перспектива.

Тѣ теоретическія свѣдѣнія, которыя мы даемъ въ этой книгѣ, въ сущности могутъ быть только подспорьемъ для начинающаго художника. Если послѣдній не станетъ работать съ натуры, а будетъ довольствоваться только книжными истинами, онъ никогда не достигнетъ совершенства, какъ бы не былъ талантливъ отъ природы. Чтобы сдѣлаться художникомъ, надо изучать природу, изучать терпѣливо и продолжительно, научиться понимать ея красоты и видѣть то, чего другіе не видятъ. Это единственный путь для достиженія цѣли. Главною основою такого изученія является этюдъ съ натуры. Этюдомъ называется набросокъ, сдѣланный на скорую руку, безъ соблюденія деталей, исключительно ради общаго впечатлѣнія. Свѣта и тѣни тутъ играютъ первенствующую роль; фантастическія очертанія деревьевъ, облаковъ и отраженій въ водѣ могутъ быть выражены только контурами, это должно сумѣть поймать быстро подъ первымъ впечатлѣніемъ открывающейся передъ вами картины.

Ознакомившіеся съ главнѣйшими техническими трудностями и принимающіеся за живопись съ натуры должны предварительно возможно лучше усвоить себѣ законы перспективы. Художникъ, незнакомый хотя бы съ линейной перспективой, постоянно будетъ грѣшить въ контурахъ, и картины его, какъ бы тона не были вѣрно схвачены, произведутъ впечатлѣніе чего-то неесественнаго и уродливаго.

Такого рода эскизы, исполненные безъ тщательнаго соблюденія перспективы, рѣжутъ глазъ зрителя, въ особенности же знатока, и дѣлаютъ работу совершенно негодною. Хотя при тщательномъ копированіи съ натуры угловъ и линій, въ простыхъ архитектурныхъ мотивахъ, перспектива, пожалуй, и будетъ казаться соблюденною, но здѣсь явля-

ются и другія соображенія, которыми также нельзя пренебрегать; слѣдовательно, каждому рисующему необходимо усвоить себѣ руководящія положенія перспективы. Впрочемъ, учащійся не долженъ приходить въ отчаяніе, если кто-нибудь изъ знатоковъ укажетъ ему на небольшую погрѣшность противъ перспективы, тѣмъ болѣе, что такія погрѣшности встрѣчаются нерѣдко и въ картинахъ живописцевъ по профессіи. Почти на каждой выставкѣ можно отыскать не мало промаховъ этого рода, что, однако, само собою, не можетъ служить никому оправданіемъ.

Перспектива учитъ рисовать предметы такъ, какъ они представляются зрителю съ извѣстнаго пункта. Она есть какъ бы орѳографія формъ, часто нарушаемая, вслѣдствіе несогласованія впечатлѣнія глаза съ нашимъ разумомъ. Такъ, напр., фигура пѣшехода, т.-е. отраженіе ея въ нашемъ глазу, уменьшается по мѣрѣ его удаленія отъ насъ; мы *видимъ* его меньшимъ, но въ сознаніи нашемъ онъ сохраняетъ прежніе размѣры; а между тѣмъ, протянувъ передъ собою руку, мы можемъ закрыть фигуру однимъ пальцемъ.

Какъ бы широка ни была прямая улица или дорога, но въ отдаленіи она непремѣнно будетъ суживаться, далѣе сольется въ одну линію и, наконецъ, исчезнетъ изъ глазъ. Точно также и всѣ видимые нами предметы вблизи насъ имѣютъ опредѣленные контуры, формы и цвѣта, но по мѣрѣ удаленія и тѣ, и другіе, и третьи расплываются, и только по степени этой расплывчивости мы можемъ судить объ отдаленности отъ насъ даннаго предмета. Точно также предметъ, окрашенный вблизи въ одинъ цвѣтъ, по мѣрѣ удаленія можетъ совершенно потерять его и представиться или совершенно тмнымъ или совершенно свѣтлымъ.

Существуетъ два рода перспективы: линейная и воздушная. Первая касается линій и формъ; вторая руководитъ измѣненіями цвѣтовъ. Такъ какъ послѣдняя стоитъ въ зависимости отъ массы всевозможныхъ разнохарактерныхъ причинъ, измѣненія освѣщенія, временъ года, климата, погоды и т. д., то толковать о ней, въ опредѣленныхъ рамкахъ, не представляется возможнымъ. Художникъ самъ долженъ изучить все въ натурѣ, и чѣмъ больше будетъ онъ работать съ натуры, тѣмъ полнѣе усвоитъ себѣ законъ воздушной перспективы.

Мы изложимъ только основныя правила линейной перспективы.

Учащійся долженъ помнить тотъ законъ, что изображаемый предметъ можетъ быть воспроизведенъ только съ одного опредѣленнаго пункта, и что, слѣдовательно, центральная точка картины не можетъ быть передвигаема.

Центральной точкой называется та, которая находится прямо противъ глазъ зрителя.

Если мы черезъ центральную точку проведемъ горизонтальную линію, то линія эта будетъ изображать собою *линію горизонта* картины. По возможности, слѣдуетъ помѣщать центральную точку посрединѣ картины, хотя, въ виду положенія рисующаго, приходится иногда переносить ее вправо или влѣво. Во всякомъ случаѣ, центральная точка должна находиться въ предѣлахъ картины и на линіи горизонта.

Пусть начинающій представитъ себѣ плоскость, на которой онъ желаетъ изобразить извѣстный предметъ, или, другими словами, *картинную плоскость,* поставленную между нимъ и изображаемымъ мотивомъ. Онъ долженъ будетъ имѣть въ виду слѣдующее.

1. Линіи, идущія въ натурѣ параллельно съ картинной плоскостью, будутъ на картинѣ параллельны нижнему краю или основанію картины.

2. Линіи, перпендикулярныя къ картиной плоскости, будетъ сходиться въ центральной точкѣ, и, слѣдовательно, линіи, находящіяся ниже линіи горизонта, будутъ направляться вверхъ, находящіяся же выше линіи горизонта—внизъ.

3. Линіи, параллельныя между собою, но не параллельныя картинной плоскости, направятся къ одной лежащей на линіи горизонта точкѣ соединенія ихъ, положеніе которой зависитъ отъ направленія этихъ линій.

4. Точно также и всѣ линіи, наклонныя къ картинной плоскости, но параллельныя между собою, будутъ имѣть свою общую точку, которая, смотря по направленію линій, можетъ находиться ниже или выше горизонта, въ предѣлахъ картины, или даже внѣ ея.

5. Предметы, находящіеся выше линіи горизонта, мы видимъ съ нижней ихъ стороны, и наоборотъ, находящіеся ниже этой линіи—съ верхней. Этихъ правилъ совершенно достаточно для пейзажиста; для другихъ родовъ живописи необходимо болѣе детальное изученіе перспективы.

При экскурсіи, предпринимаемой для рисованія эскизовъ, кромѣ красокъ, ящика, холста, бумаги и т. п., надо запастись складнымъ стуломъ и зонтикомъ, спеціально предназначеннымъ для художниковъ.

Бумага или холстъ, предназначенные для эскизовъ, должны быть разныхъ величинъ, но слѣдуетъ избѣгать только слишкомъ малыхъ размѣровъ, стѣсняющихъ свободу письма.

Начинающіе нерѣдко затрудняются, какой именно изъ представляющихся ихъ глазамъ мотивовъ выбрать для эскиза. Мы совѣтуемъ выбирать меньшее пространство и переносить его на возможно большее по величинѣ полотно. Изъ нѣсколькихъ подобныхъ этюдовъ впослѣдствіи можно написать цѣлую картину, каждая отдѣльная часть которой будетъ имѣть свои достоинства.

По достиженіи нѣкотораго навыка и опытности, явится возможность выбирать болѣе сложные мотивы для этюдовъ, трактовать ихъ болѣе детально, но на первое время мы этого положительно не совѣтуемъ.

Вообще говоря, слѣдуетъ принять за правило: вмѣщать въ рамку картину только такое пространство мотива, которое можно удобно обозрѣть, не поворачивая головы, и которое содержитъ въ себѣ, максимумъ, шестую часть видимаго горизонта. Далѣе выйдетъ панорама. По словамъ Шарля Блана (Grammire de l'art du dessin), опытъ доказываетъ что предметъ наилучше обнимается взоромъ, когда разстояніе между нимъ и зрителемъ въ три раза болѣе самаго протяженія предмета. *Такъ, если предположить, что окно имѣетъ одинъ метръ ширины, то обозрѣть однимъ взглядомъ видъ, представляющійся изъ этого окна, мы можемъ наилучшимъ образомъ, отступивъ на три метра внутрь комнаты.* Въ границахъ этого круга зрѣнія живописецъ выбираетъ себѣ прямоугольный четвероугольникъ, наиболѣе соотвѣтствующій его цѣли. Если для портретиста наиболѣе удобенъ высокій форматъ картины, то пейзажистъ преимущественно придерживается широкаго, не исключая, впрочемъ, и перваго, въ особенности часто умѣстнаго для мотивовъ архитектурныхъ.

Форматъ долженъ соотвѣтствовать изображаемому предмету; слѣдуетъ также наблюдать, чтобы главная группа не находилась слишкомъ близко къ нижнему краю картины. Другое правило, полезное для опредѣленія наибольшаго протяженія рисунка, заключается въ слѣдующемъ: пусть рисующій, отъ того пункта, съ котораго онъ намѣренъ писать этюдъ, направится къ точкѣ, представляющей средину избраннаго для картины мотива и соприкасающейся съ нижнимъ краемъ его. Предположивъ, что разстояніе до этой точки равняется 10 шагамъ, пусть онъ отмѣритъ отъ названной точки пять шаговъ въ правую сторону и пять въ лѣвую и чѣмъ-нибудь обозначитъ это разстояніе *). Вся часть мѣстности, которую онъ, вернувшись на прежнее мѣсто, будетъ видѣть между двумя обозначенными точками, можетъ войти въ границы картины; но это будетъ уже максимальная величина; обыкновенно же придерживаются меньшаго размѣра.

Близко находящіеся предметы, въ особенности деревья, производятъ на картинѣ непріятное впечатлѣніе, такъ какъ тогда чрезвычайно трудно опредѣлить ихъ общій характеръ строенія, формы и т. п.

Для сужденія о томъ, что именно въ пейзажѣ заслуживаетъ вни-

---

*) Самое лучшее воткнуть въ этихъ мѣстахъ длинныя палки, которыя будутъ служить какъ-бы рамкою.

манія, мы можемъ рекомендовать учащемуся пріобрѣтеніе, такъ назыв., *чернаго зеркала,* непремѣнно четырехугольнаго. Такія зеркала продаются у оптиковъ; размѣръ ихъ очень невеликъ, такъ что они свободно помѣщаются въ карманѣ. Зеркала эти вогнуты, благодаря чему въ нихъ детально отражается любая часть пейзажа, въ уменьшенномъ, конечно, видѣ. Такимъ образомъ, неопытный художникъ, видя предъ собой въ миніатюрѣ цѣлый пейзажъ, можетъ судить объ его красотахъ. Такъ какъ такія зеркала довольно дороги, и не вездѣ ихъ можно достать, то они съ успѣхомъ замѣняются простыми рамками изъ картона. Но черныя зеркала предпочтительнѣе; вслѣдствіе ихъ свойства уменьшать, въ нихъ менѣе ярко выступаютъ детали, и цвѣта кажутся смягченными. Въ томъ случаѣ, когда освѣщеніе не слишкомъ слабо, контрастъ цвѣтовъ выступаетъ ярче, отчего получаются весьма полезныя указанія для вѣрной передачи тоновъ.

Существуетъ еще нѣсколько болѣе сложныхъ инструментовъ, служащихъ той же цѣли, но мы не будемъ ихъ описывать, во-первыхъ, въ виду ихъ сложности, а, во-вторыхъ, дороговизны.

Вообще же мы совѣтуемъ начинающимъ не прибѣгать къ разнымъ оптическимъ и механическимъ приспособленіямъ, а стремиться пріобрѣсти вѣрность глаза, что развивается болѣе или менѣе продолжительнымъ писаніемъ съ натуры.

Линія горизонта при пейзажахъ должна быть опредѣлена строго, для чего существуютъ особыя правила. Высота горизонта зависитъ отъ свойствъ мѣстности, а также отъ положенія рисующаго. Когда мѣстность болѣе или менѣе плоска, а рисующій находится на небольшомъ возвышеніи, то линія горизонта можетъ находиться на высотѣ одной пятой или одной четвертой всей высоты картины. При холмистой мѣстности, когда художникъ находится въ углубленіи, горизонтъ можетъ быть на высотѣ нижней трети картины. Если, наконецъ, мѣстность гориста, если въ нее входитъ море, а пунктъ, занимаемый наблюдателемъ, значительно возвышенъ, линія горизонта можетъ быть доведена до половины картины.

При дальнѣйшихъ границахъ мы получимъ картину, писанную какъ бы съ птичьяго полета.

Обозначивъ линію горизонта легкою чертою, начинаютъ писать отъ средины этой черты вправо и влѣво.

Несмотря на кажущуюся легкость, опредѣлить горизонтъ довольно трудно, и это достигается только продолжительнымъ опытомъ и добросовѣстнымъ рисованіемъ съ натуры.

Малѣйшая ошибка въ опредѣленіи горизонта портитъ картину— это должны принять во вниманіе всѣ начинающіе.

Въ большинствѣ случаевъ горизонтъ долженъ находиться между первой и второй четвертью всей высоты картины, но нѣкоторые извѣстные нидерландскіе пейзажисты при изображеніи морского берега или моря понижали линію горизонта до одной пятой высоты картины. Такое пониженіе горизонта весьма умѣстно при мало живописной дали и особенно красиво на переднемъ планѣ, но требуетъ тщательнаго исполненія деталей перваго плана и блестящей техники. Волнующееся море требуетъ нѣкотораго повышенія горизонта,—приблизительно до трехъ десятыхъ всей высоты картины и даже больше. Но, уже начиная съ этой точки и до половины полотна, опредѣленіе линіи горизонта требуетъ зрѣлаго обсужденія. Если горизонтъ, находящійся на высотѣ двухъ десятыхъ всей картины, соотвѣтствуетъ какъ бы виду изъ партера, то рисунокъ, имѣющій горизонтъ на высотѣ трехъ десятыхъ, можно сравнить съ видомъ изъ окна нижняго этажа; на высотѣ четырехъ десятыхъ—съ видомъ изъ окна второго этажа дома; соотвѣтственно этому пейзажъ можетъ потерять или выиграть, смотря по высотѣ горизонта. Горизонтъ, дѣлящій картину пополамъ, былъ бы весьма неблагопріятенъ для равнины или морского берега, но умѣстенъ въ мѣстности гористой, въ особенности тамъ, гдѣ предметы поднимаются выше глаза зрителя.

Немногіе живописцы переступали послѣдній предѣлъ; такъ, напр., Сальваторъ Роза, въ эксцентрично комичныхъ пейзажахъ котораго горизонтъ достигалъ семи десятыхъ. Выше этого, насколько намъ извѣстно, не подинмалъ линіи горизонта ни одинъ художникъ.

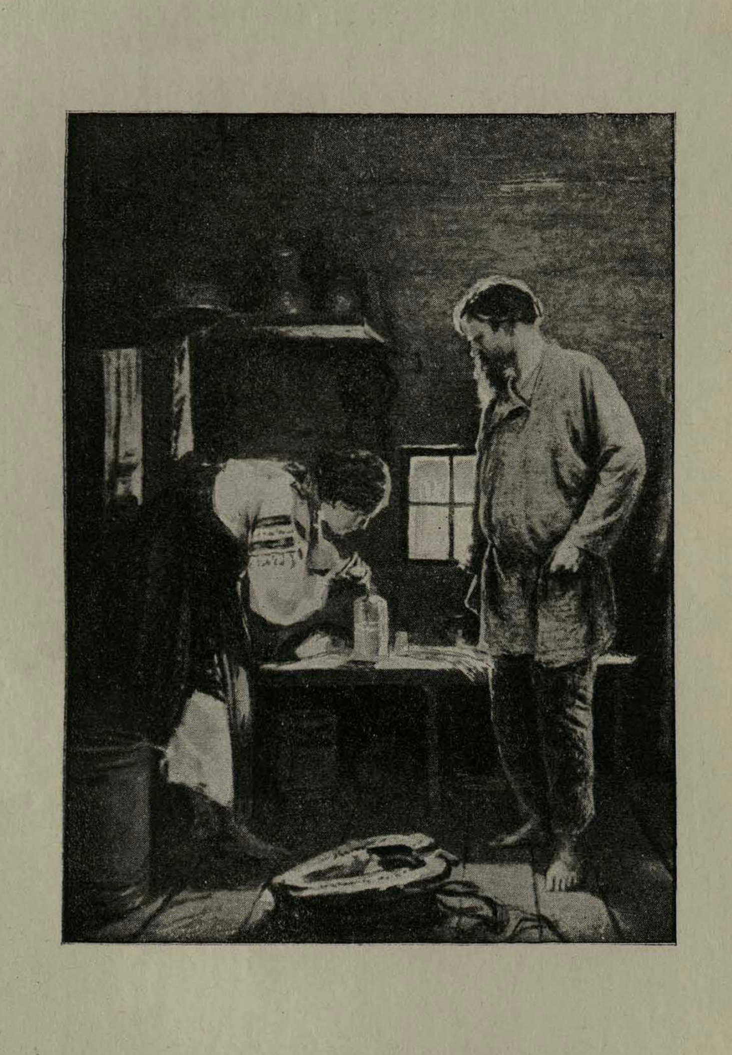
Совершенно обратнаго надо держаться при передачѣ мертвой натуры (nature morte). Здѣсь надо по возможности приблизить къ зрителю изображаемые предметы, а потому горизонтъ обыкновенно помѣщается въ верхней четверти высоты картины.

Гораздо болѣе трудной задачей является опредѣленіе горизонта въ бытовыхъ, жанровыхъ, историческихъ картинахъ и портретахъ.

Тутъ линіи горизонта принимались различно даже самыми извѣстными художниками. У Рафаэля, Ванъ-Эйковъ и друг. линія горизонта помѣщалась на высотѣ плечъ; Рубенсъ, Рембрандтъ и Веласкецъ помѣщали ее на высотѣ локтя.

Если поясные портреты представляютъ подобныя затрудненія, то портреты во весь ростъ—еще большія. У каждаго художника вырабатывается особая, свойственная ему система, и описывать эти системы не входитъ въ нашу задачу.

Мотивъ, выбранный для этюда, слѣдуетъ рисовать съ самой характерной его стороны, т.-е. съ той точки, съ которой онъ представляетъ наибольшую живописность и гармонію линій. Должно также избѣгать



излишнихъ деталей. Въ особенности тому, кто обладаетъ очень зоркимъ зрѣніемъ, полезно привыкнуть передавать только то, что онъ видитъ безъ усилія, слегка прищурившись. Это правило имѣетъ значеніе не только для рисунка, но и для письма красками.

Относительно самаго рисунка необходимо прежде всего твердо держаться—воображаемыхъ или дѣйствительныхъ—горизонтальной и перпендикулярной линій. Зачертивъ главные контуры, слѣдуетъ слегка прищурить глаза, чтобы детали слились, и глазъ различалъ только большія пятна свѣта и тѣни. Когда эти послѣднія обозначены, приступаютъ къ рисованію подробностей, соблюдая, однако, должную мѣру. Чѣмъ меньше вдаются въ детали, тѣмъ характернѣе картины. Особенное вниманіе должно быть обращено на главный свѣтъ и главныя тѣни. Въ контурахъ должно остерегаться передавать сильные штрихи слабо, слабые—сильно, прерывающіяся линіи—непрерывными, и наоборотъ. Вообще рисунокъ контура долженъ соотвѣтствовать характеру изображаемаго предмета и быть безусловно вѣрнымъ. Художнику, владѣющему этими средствами, удается съ помощью нѣсколькихъ эффектовъ иногда изъ очень безцвѣтнаго этюда создать достойную вниманія картину.

Театральныя декораціи исключительно выигрываютъ на подобныхъ эффектахъ, но внимательное разсмотрѣніе ихъ можетъ дать не мало полезныхъ указаній для этюдовъ съ натуры, такъ какъ декораціи пишутся очень широко, въ законченности не нуждаются и при огромномъ масштабѣ представляютъ эффекты какъ бы расчлененными. Здѣсь, какъ и въ обыкновенныхъ обояхъ, отсутствуютъ переходные тона, но глазъ зрителя восполняетъ ихъ самъ, на нѣкоторомъ разстояніи. Внимательный наблюдатель пойметъ значеніе отдѣльныхъ рѣшительныхъ мазковъ и тѣмъ, можетъ быть, побуждается придерживаться и въ своихъ работахъ болѣе смѣлой манеры. Повторяемъ, что внѣшняя гладкость письма и законченность—это двѣ совершенно разныя вещи. Если мы будемъ смотрѣть на высоко-художественную картину сквозь увеличительное стекло, то не увидимъ ничего, кромѣ безформенныхъ красочныхъ пятенъ.

Излишняя гладкость письма есть скорѣе недостатокъ, чѣмъ достоинство техники. Чтобы картина была по возможности близка къ правдѣ, недостаточно правильнаго рисунка и вѣрныхъ тоновъ; необходимо, чтобы и самые мазки соотвѣтствовали характеру изображаемаго; предметы въ природѣ шероховатые, какъ, напр.,: утесы, стволы деревьевъ и т. п., никогда не могутъ быть вѣрно переданы гладкимъ письмомъ. Наоборотъ, изображенія гладкихъ предметовъ часто получаютъ большую характерность, благодаря густо наложенной краскѣ, если ихъ разсматривать съ должнаго разстоянія. То же самое и при письмѣ съ натуры; смѣлая

кисть намѣчаетъ только выдающіяся стороны мотива. На открытомъ воздухѣ некогда заниматься постепеннымъ сліяніемъ тоновъ; но даже и при достаточномъ времени тонкая разработка производитъ меньше впечатлѣнія, чѣмъ смѣлый, нѣсколько грубый набросокъ. Тщательнаго исполненія не требуется отъ этюда; онъ имѣетъ цѣлью только *непосредственное сильное* воспроизведеніе природы, чтобы служить надежнымъ основаніемъ для дальнѣйшихъ работъ въ мастерской.

Часть вторая.

ОТДѢЛЪ I.

ГЛАВА I.

О вліяніи атмосферы.

Основательно понять и изучить колоритъ природы можно только тогда, когда вполнѣ убѣдимся на практикѣ въ постоянномъ дѣйствіи атмосферы и вліяніи ея на цвѣтъ предметовъ, въ особенности отдаленныхъ.

Предвзятыя понятія до того ослѣпляютъ новичковъ, и они такъ привыкаютъ, вмѣсто изслѣдованія, довѣряться навязаннымъ способамъ, что въ своихъ этюдахъ съ натуры ограничиваются самыми поверхностными набросками различныхъ частей пейзажа, а красками разрабатываютъ ихъ на основаніи своихъ собственныхъ представленій о колоритѣ. Въ большинствѣ случаевъ изображаемые ими предметы имѣютъ вовсе не такую окраску, какую они имъ придаютъ. Такъ, напр., трава на луну должна быть, по отвлеченному ихъ представленію, зеленою, и потому ученики окрашиваютъ ее сплошь одинаковою зеленою краскою, между тѣмъ въ дѣйствительности, подъ вліяніемъ атмосферы различной плотности, которой обыкновенно на первыхъ мѣстахъ не придаютъ никакого значенія, колоритъ измѣняется почти на каждомъ шагу; оттого и лугъ, вмѣсто однообразной повсюду окраски, является, по мѣрѣ постепеннаго удаленія отъ зрителя, все менѣе и менѣе зеленымъ.

То же самое можно сказать и относительно другихъ предметовъ. Если встать такъ, чтобы одно дерево находилось близко передъ нами, а другія въ отдаленіи, то, при сравненіи ихъ окраски, не трудно будетъ замѣтить, что отдаленное дерево кажется гораздо синѣе, нежели близкое;

послѣднее происходитъ отъ промежуточной находящейся между зрителемъ и предметомъ среды—паровъ воздуха, облаковъ, тумана. Эта воздушная вуаль состоитъ всегда изъ одного и того же вещества и различается только по плотности. Такою вуалью покрыты горныя вершины до восхода солнца, въ другое время она представляется въ видѣ испареній, которыя иногда клубятся, точно паръ отъ паровой машины.

Въ этомъ случаѣ, когда, кромѣ неопредѣленныхъ сѣроватыхъ очертаній, ничего собственно не видно, мы имѣемъ одинъ крайній предѣлъ; при наименьшемъ же количествѣ атмосферныхъ паровъ получится противоположное: въ ясный день ихъ вовсе незамѣтно между зрителемъ и ближайшими предметами, вслѣдствіе чего послѣдніе представляются намъ въ настоящей своей окраскѣ, насколько это зависитъ собственно отъ состоянія воздуха. На самыхъ ближайшихъ предметахъ можно совершенно ясно замѣтить, что болѣе удаленныя ихъ части кажутся гораздо сѣрѣе близкихъ; дерево, напр., кажется всего зеленѣе въ ближайшихъ къ намъ частяхъ; точно также и края бѣлаго предмета кажутся менѣе бѣлыми, а чернаго—болѣе сѣраго, неопредѣленнаго, по мѣрѣ ихъ отдаленности отъ глаза.

Колоритъ, который сообщается предметамъ атмосферою, помимо вліянія солнечныхъ лучей, бываетъ обыкновенно болѣе или менѣе синеватымъ; подъ дѣйствіемъ же солнечнаго свѣта онъ перестаетъ быть синимъ и получаетъ желтоватый оттѣнокъ, похожій на свѣтъ отъ огня. Воздухъ, наполненный дымомъ, окрашивается въ черный или бурый цвѣтъ, а предметы, видимые сквозь туманъ, получаютъ болѣе или менѣе темно-желтую, или желтовато-коричневую окраску. Очевидно, что подобныя измѣненія въ окраскѣ атмосферы должны отражаться и на колоритѣ всѣхъ предметовъ, точно такъ же, какъ и всякая картина измѣнитъ свой колоритъ, если мы будемъ разсматривать ее черезъ цвѣтное стекло. Происходящая отъ солнечныхъ лучей желтая окраска воздуха не превращаетъ, однако, синеватыхъ тоновъ въ зеленые; тѣни всегда сохраняютъ свой перлово-сѣрый цвѣтъ, который не измѣняется отъ дѣйствія на него желтыхъ лучей, и даетъ, поэтому, такой промежуточный нейтральный тонъ среди другихъ цвѣтовъ, который, вслѣдствіе, своей непрозрачности, препятствуетъ имъ сливаться между собой.

Присутствіе солнечныхъ лучей обыкновенно уплотняетъ атмосферу, и далекіе предметы не исчезаютъ въ ней совершенно, потому что находятся подъ дѣйствіемъ усиленнаго свѣта, который дѣлаетъ ихъ доступнѣе для зрѣнія.

Дѣйствіе солнечнаго свѣта на синеватыя тѣни проявляется въ темномъ золотистомъ ихъ освѣщеніи; а когда солнечные лучи становятся

оранжевыми или красными, какъ, напр., во время заката, то въ тѣняхъ совершенно ясно обнаруживается фіолетовый тонъ, происходящій отъ слянія краснаго свѣтового луча съ однимъ изъ цвѣтовъ атмосферы; по мѣрѣ же ослабленія солнечнаго свѣта, съ переходомъ золотистыхъ лучей въ красные, фіолетовый цвѣтъ постепенно начинаетъ терять свою силу и, наконецъ, совершенно исчезаетъ въ сумеркахъ, придающихъ воздуху однообразный темно-сѣрый и даже коричневато-черный оттѣнокъ.

При ясномъ солнечномъ закатѣ пронизывающіе атмосферу свѣтовые лучи нагрѣваютъ воздухъ около всѣхъ предметовъ и тѣмъ самымъ сообщаютъ имъ, несмотря на разнообразіе ихъ настоящихъ цвѣтовъ, одинъ общій сѣроватый цвѣтъ. Такой эффектъ нетрудно замѣтить иногда въ дали.

Иногда свѣтъ и тѣни до такой степени сливаются между собою, что ихъ можно различать только по цвѣту, и только самая небольшая разница въ тонѣ даетъ возможность отличить ихъ другъ отъ друга. При такихъ условіяхъ контрастъ между ними совершенно исчезаетъ, и рѣзкій его эффектъ замѣняется болѣе мягкимъ, пріятнымъ и спокойнымъ.

Дѣйствіе атмосферы можно отлично прослѣдить на свѣтовой окраскѣ постоянно измѣняющагося моря. Если мы будемъ спокойно созерцать съ берега величественное море въ перемѣнчивую погоду, то легко можемъ замѣтить, что поверхность моря ежеминутно измѣняется въ тонахъ, соотвѣтственно тому, какъ падающій на нее свѣтъ проходитъ черезъ облака различной плотности. Все вышесказанное можетъ подтверждать то общее правило, что хотя свѣтъ самъ по себѣ долженъ считаться желтымъ, но когда онъ проходитъ сквозь воздушные слои различной плотности, послѣдніе заставляютъ его воспринимать вызываемыя ими цвѣтовыя измѣненія.

Если ученикъ будетъ постоянно стараться выяснять себѣ причины тѣхъ существенныхъ перемѣнъ въ видѣ и окраскѣ предметовъ и внимательно наблюдать, какое вліяніе оказываетъ на нѣкоторые цвѣта контрастъ противоположныхъ имъ тоновъ, и какую градацію ихъ вызываетъ постоянно измѣняющаяся среда воздушной атмосферы, то онъ постепенно, путемъ наблюденія и практики, можетъ достигнуть тонкаго пониманія красокъ и будетъ въ состояніи съ полною увѣренностью полагаться на свое зрѣніе.

Но при изслѣдованіи природы *по частямъ* не слѣдуетъ думать, чтобы всѣ онѣ заслуживали одинаковаго вниманія. Кромѣ того, недостаточно одного простого наблюденія природы, а необходимо еще глубокое пониманіе наиболѣе выдающихся ея проявленій,—съ одной стороны, полной гармоніи въ колоритѣ реальныхъ предметовъ и воздушной

среды, а съ другой, наоборотъ,—рѣзкаго контраста между теплыми и холодными тонами.

Кромѣ этого, такъ какъ бумага и прочіе художественные матеріалы не могутъ передавать свѣта въ полной его силѣ, и подражаніе натуральной постепенности тоновъ непремѣнно вызвало бы чрезмѣрную темноту тѣней, то уже во избѣжаніе этого мы вынуждены принять искусственную градацію цвѣтовъ и допустить нѣкоторый произволъ въ способахъ передачи такихъ эффектовъ, которые мы не въ состояніи изобразить въ настоящемъ ихъ колоритѣ, чтобы получить надлежащую яркость колорита при помощи болѣе сильныхъ красокъ. На этомъ основаніи, даль можетъ быть представлена синеватою, какая-нибудь башня—сѣрою, темныя горы—фіолетовыми и т. д., все въ прямой зависимости отъ личныхъ впечатлѣній зрителя.

Допуская такое отступленіе отъ дѣйствительности, мы должны принять во вниманіе, что живопись есть *искусство,* и тамъ, гдѣ не нужно знаній и соображеній и вообще умственнаго творчества, нѣтъ и не можетъ быть искусства, но въ его области вполнѣ умѣстно прибѣгать къ помощи средствъ, наиболѣе способствующихъ усовершенствованію *картины,* которая въ сущности есть ничто иное, какъ *заранѣе обдуманное сочетаніе всякихъ красивыхъ случайностей.*

Всѣ вышеизложенныя указанія имѣютъ особенное значеніе для работъ съ натуры, потому что внимательное отношеніе къ ней заставляетъ насъ добиваться надлежащей силы колорита въ эскизахъ, а это необходимо и для того, чтобы получать ее и въ законченныхъ картинахъ.

ГЛАВА II.

Гармонія цвѣтовъ.

Главной заботой начинающаго художника должно быть стремленіе къ возможно ясному разграниченію различныхъ плановъ. Безъ этого, набросокъ его, какъ бы онъ не былъ правильно нарисованъ и хорошо исполненъ, будетъ представлять нѣчто безпорядочное.

Дальній и средній планы такъ важны для картины, что имъ нельзя не посвятить особеннаго вниманія.

Таинственность, мягкость, величавость и простота составляютъ ихъ характеристическія особенности, которыя должны быть переданы съ наибольшимъ стараніемъ.

Внѣшнія очертанія предметовъ часто представляются здѣсь до того неуловимыми, что нужно нѣсколько разъ присматриваться, чтобы выяснить ихъ себѣ.

Въ нашей работѣ требуется заставить зрителя вообразить себѣ такіе именно предметы, какіе мы желали представить его воображенію.

Окончивъ контуръ, наложите по всему рисунку какой-нибудь однообразный цвѣтной тонъ; покройте имъ всю бѣлую бумагу, за исключеніемъ неба и самыхъ сильныхъ свѣтовъ на первомъ планѣ—это дастъ вамъ прочное основаніе для болѣе положительныхъ тоновъ и поможетъ съ самаго начала объединить и выяснить весь сюжетъ. При наложеніи послѣдующихъ тоновъ начинайте работать съ далей и потомъ подвигайтесь постепенно къ переднему плану, такъ чтобы даль не могла казаться слишкомъ рѣзкою. Первый тонъ, хотя бы и очень слабый, долженъ быть синеватымъ, потому что онъ больше всего подходитъ къ колориту воздуха, представляющемуся вдали болѣе или менѣе синимъ. Начинающимъ мы совѣтуемъ дѣлать первую прокладку въ сѣромъ и коричневомъ тонахъ, пользуясь свѣтло-сѣрымъ тономъ для дали и перехода въ темновато-коричневый по мѣрѣ приближенія къ переднему плану, гдѣ этотъ тонъ долженъ получить уже полную силу.

При такой системѣ, даль и тѣни должны быть переданы такимъ общимъ тономъ, который лучше всего представлялъ бы ихъ холодными и прозрачными, свѣта же на переднемъ планѣ слѣдуетъ выдерживать въ тонѣ, наиболѣе соотвѣтствующемъ ихъ теплотѣ и опредѣленности.

Однимъ цвѣтомъ передать эти оттѣнки невозможно, но такъ какъ ихъ могутъ выражать три или четыре тона, то ученикъ въ правѣ пользоваться ими по усмотрѣнію, не стѣсняясь настоящимъ колоритомъ изображаемыхъ предметовъ.

Этой теоріи много лѣтъ очень строго придерживался знаменитый Тэрнэръ, только изрѣдка позволяя себѣ видоизмѣнять ее нѣкоторыми дополнительными красками, и то только тогда, когда достигъ уже совершенства. Синіе тона онъ соединялъ сначала съ нѣжно-зелеными, а потомъ съ золотистыми; отъ этого коричневые тона передняго плана получали больше опредѣленности, особенно при смѣшеніи ихъ съ другими локальными цвѣтами, такъ что пятна, казавшіяся прежде тяжеловатыми и рѣзкими, пріобрѣли теперь особенную красоту и силу, почему вся вообще работа достигла тонкаго и часто неуловимаго для глаза способа исполненія.

Не надо, однако, забывать, что, кромѣ умѣнья распоряжаться красками, главная цѣль художника заключается въ умѣньи выразить то, что собственно зависитъ не отъ однѣхъ только красокъ и, строго говоря,

не имѣетъ даже формы, а именно—воздухъ, пространство и свѣжесть впечатлѣнія. Передать очаровательныя прелести пейзажа значитъ *воспроизвести* наслажденіе, вызванное какимъ-нибудь прелестнымъ видомъ. Поэтому система, облегчающая такую задачу, составляетъ, конечно, очень цѣнное пособіе въ школѣ искусства живописи. Тэрнэръ много лѣтъ довольствовался ею и не рѣшался прибавлять къ своей палитрѣ болѣе сложныхъ красокъ, до тѣхъ поръ, пока не достигъ совершенства въ изображеніи всевозможныхъ проявленій природы самыми простыми средствами. Вслѣдствіе этого, молодые ученики его полагали, что онъ совсѣмъ не знаетъ красокъ. Впрочемъ, иногда, придерживаясь попрежнему своей простой и строгой манеры, онъ употреблялъ и нѣкоторыя сложныя краски, но исключительно только при мягкихъ переходахъ.

Обычные его коричневые тона на первомъ планѣ становились, совершенно неожиданно, гораздо теплѣе и достигали невыразимой силы и прелести при передачѣ какой-нибудь болотистой рѣки, гдѣ онъ такъ вѣрно умѣлъ передать окраску золотистыхъ скалъ и темный цвѣтъ воды, а ясный колоритъ синеватой атмосферы переходилъ въ богатый, но мягкій цвѣтъ темнаго сапфира, когда нужно было затемнять таинственные тона для дальнихъ высотъ или смягчать мрачныя вечернія тѣни на холмахъ.

Съ такою же осторожностью долженъ ученикъ знакомиться постепенно со скрытыми, но чрезвычайно сильными средствами своего искусства. Вслѣдствіе этого, систему пользованія нейтральтинтовыми соединеніями, имѣвшую такое широкое распространеніе въ прошедшемъ столѣтіи и воскресшую теперь снова, можно считать необходимою *переходною* ступенью отъ рисованья къ живописи. Она отличается выразительностью своихъ тоновъ, пріучаетъ къ колориту постепенно и не даетъ зрѣнію обольщаться красками. Благодаря ей, ученикъ пріучается передавать воздухъ и пространство, не увлекаясь яркими красками, и въ ущербъ дѣйствительности, столь необходимой въ искусствѣ; мы совѣтуемъ придерживаться этой системы даже умѣющимъ копировать акварели, потому что, чтобы оцѣнить краски и способъ ихъ употребленія, нужно непремѣнно работать съ натуры. Начинающимъ работать мы совѣтуемъ работать одной или двумя красками, напримѣръ, индѣйской черной и индиго для далей, но пользоваться ими очень умѣренно, стараясь подражать настоящему колориту видимыхъ предметовъ. Старательно работая, ученикъ будетъ вполнѣ доволенъ своей работой и находить въ ней новый интересъ, а постепенными переходами научится лучше понимать атмосферное вліяніе, общій эффектъ, т.-е. *невещественную* сторону искусства, которую нельзя смѣшивать съ простымъ умѣніемъ снимать разные пред-

меты съ натуры, не обращая вниманія на ихъ свѣтовые эффекты, яркость и силу колорита—главныя прелести живописи.

Изъ вышеозначенныхъ двухъ красокъ индійская черная можетъ дать любой тонъ для передняго плана, а гдѣ покажется нужнымъ, особенно въ освѣщенныхъ солнцемъ частяхъ, можно осторожно вводить еще и другой какой-нибудь болѣе теплый тонъ; смѣшеніе обоихъ дастъ мягкій зеленоватый тонъ для деревьевъ, самый же слабый тонъ одного индиго можетъ годиться для неба и дали. Ставъ твердо на этомъ пути, при слѣдующихъ работахъ можно прибавить и желтоватый тонъ. Можно допустить и большее разнообразіе въ тонахъ, но не пытайтесь слишкомъ свободно пользоваться тѣми красками, которыхъ вы еще не вполнѣ изучили.

Въ подтвержденіе удачныхъ результатовъ пользованія нейтральными тонами, даже въ законченныхъ пейзажахъ, нельзя не сослаться на широкое примѣненіе этой системы въ разныхъ современныхъ иллюстраціяхъ, въ которыхъ нерѣдко, посредствомъ нѣсколькихъ тоновъ, получаютъ очень красивые эффекты; прежде по большей части всѣ эти рисунки исполняли литографскимъ способомъ, т.-е. печатались на литографскихъ машинахъ, при чемъ самый рисунокъ гравировался на камнѣ; въ настоящее время вполнѣ заслуженнымъ вниманіемъ пользуется и входитъ все въ большее и большее распространеніе способъ, такъ назыв., четырехцвѣтнаго печатанія съ цинковыхъ или мѣдныхъ (гальвано) клише; для нанесенія на оттискѣ одного изъ тоновъ пользуются однимъ клише, на которомъ имѣются только тѣ части рисунка, которыя должны быть покрыты краской извѣстнаго цвѣта, второе клише содержитъ другія части картины и печатается другой краской и т. д. Работа оканчивается послѣ печати на четвертомъ клише; сложные цвѣта и разнообразные оттѣнки ихъ получаются благодаря тому, что цвѣтныя части рисунка, находясь одновременно на нѣсколькихъ клише, печатаются нѣсколькими красками. Въ Россіи способъ этотъ пока за отсутствіемъ спеціалистовъ, малоизвѣстенъ и примѣняется очень рѣдко. Мы считаемъ не лишнимъ привести объясненіе слѣдующаго литографскаго рисунка, отпечатаннаго въ трехъ нейтральныхъ тонахъ—коричневомъ, коричневато-желтомъ и сѣромъ, не считая чернаго въ тѣняхъ и контурахъ.

Въ верхней части картины, изображающей гавань, небо представлено яснымъ, но по приближеніи къ горизонту оно становится темнѣе, особенно возлѣ холмовъ. Солнце уже на закатѣ и находится въ центрѣ, и разливаетъ среди облаковъ свои лучи по тихимъ водамъ гавани до передняго плана, гдѣ выступаетъ холмикъ съ проложенною подъ нимъ набережной. Гавань наполнена судами, на парусахъ которыхъ отражается

солнечный цвѣтъ. Слѣва и посерединѣ расположенъ городъ такъ, что даже надъ ближайшимъ холмомъ виднѣются края домовыхъ крышъ а за ними, немногѣе лѣвѣе, возвышается башня городского собора. На переднемъ откосѣ и надъ среднимъ планомъ вытянулась стройная акація, или какое-то похожее на нее дерево, а дальше, вдоль откоса, тянутся и другія деревья болѣе простыхъ породъ. Около акаціи и на лѣвой сторонѣ передняго плана размѣщено нѣсколько фигуръ, идущихъ, стоящихъ и сидящихъ; такія же фигуры замѣтны и на нижней набережной.

Теперь, послѣ описанія картины, приступимъ къ объясненію ея исполненія. Небо имѣетъ прозрачный синеватый воздушный колоритъ, но, по мѣрѣ приближенія къ горизонту, оно переходитъ въ болѣе темный свѣтло-желтый тонъ, къ которому, во избѣжаніе получаемаго при смѣшеніи синяго съ желтымъ, крайне непріятнаго зеленаго оттѣнка, прибавлено немного черной краски. Горныя возвышенности кажутся также синеватыми, съ очень нѣжными черными тѣнями; водная поверхность у горъ замыкается длинною продольною линіею блѣдно-желтаго цвѣта, надъ которою возвышаются мачты стоящихъ у берега судовъ. Голубовато-сѣрый тонъ неба отражается большею частью и въ водѣ, за исключеніемъ пересѣкающихъ ее полосъ солнечнаго цвѣта; спереди, близъ самаго берега, онѣ представляются почти совершенно бѣлыми, удаляясь же отъ него, переходятъ въ свѣтло-сѣрый тонъ и тамъ, гдѣ достигаютъ горизонтальной линіи свѣта, получаютъ желтоватый оттѣнокъ болѣе или менѣе темнаго тона.

Широкую полосу свѣта пересѣкаетъ небольшое парусное судно. Контрастомъ ей служитъ угловое зданіе набережной, при чемъ, однако, крыши послѣдняго поставлены съ умысломъ въ тѣнь, какъ не представляющія ничего живописнаго.

Прибрежная отмель коричневато-желтаго цвѣта усѣяна множествомъ фигуръ, длинныя тѣни которыхъ, благодаря заходящему солнцу, доходятъ до самаго передняго края картины и этимъ придаютъ ей замѣчательную жизненность и силу. Справа отъ набережной, на стоящихъ въ гавани судахъ и ихъ парусахъ свѣтъ выраженъ желтымъ тономъ, а тѣни—коричневымъ, съ выступающими на немъ черными силуэтами снастей и другихъ болѣе рѣзко выдѣляющихся темныхъ предметовъ. Крыши домовъ отражаютъ настоящій цвѣтъ черепицы, фасадъ же главной линіи оставленъ почти совершенно бѣлымъ, чтобы больше выдѣлить темное зданіе впереди. Тонъ дерева на переднемъ планѣ желтый и желтовато-коричневый съ опредѣленными чрными полосками въ тѣняхъ и сильнымъ желтымъ свѣтомъ на стволѣ, почти у самаго его основанія. Въ другихъ деревьяхъ преобладаютъ полутоны желтаго и синевато-сѣраго

оттѣнковъ, но въ общемъ они являются нейтрально-зелеными. Фигуры передняго плана сохраняютъ свой настоящій колоритъ въ полной силѣ, а бумага своимъ бѣлымъ тономъ еще больше способствуетъ усиленію представляющихся контрастовъ. Повсюду, гдѣ только можно, разлитъ сѣрый тонъ, передающій воздухъ и пространство, а отраженіе свѣта на водѣ въ докѣ, отрѣзанное отъ остальной части гавани темными зданіями, до того выразительно и ярко, что совершенно уничтожаетъ непріятный и пыльный видъ коричневыхъ тоновъ, такъ часто происходящій отъ слишкомъ широкаго ихъ употребленія на первомъ планѣ. Такое противопоставленіе воздушнаго тона строеніямъ города наглядно показываетъ, чего можно достигнуть правильнымъ распредѣленіемъ самаго ограниченнаго числа тоновъ, но богатаго и передающаго прозрачность воздуха такъ же хорошо, какъ настоящая акварель, хотя рисунокъ этотъ воспроизведенъ самымъ незначительнымъ числомъ красокъ, въ тысячахъ оттисковъ и при невысокомъ качествѣ красокъ.

Изученіе такихъ произведеній можетъ принести громадную пользу, какъ отличная подготовка къ употребленію болѣе сложныхъ красокъ, такъ какъ богатыми тонами ихъ можно гораздо лучше пользоваться, если заранѣе ознакомиться съ имѣющимися въ распоряженіи средствами, испытывая каждое изъ нихъ въ полной силѣ. Такъ, или иначе, будетъ ли ученикъ руководствоваться этимъ методомъ, или нѣтъ, онъ, все-таки, по самому существу дѣла, долженъ въ началѣ работы руководствоваться имъ для установки различныхъ плановъ, и, если послѣ того будетъ свободно пользоваться всѣми своими красками, нейтральные тона не повредятъ эффекту послѣдующихъ. Кто чувствуетъ въ себѣ полную увѣренность, можетъ, конечно, обойтись и безъ такой подготовки плановъ и накладывать всѣ нужные тона сразу, мы же совѣтуемъ воспользоваться этимъ способомъ, такъ какъ гармонія составляетъ одно изъ главныхъ затрудненій для начинающихъ колористовъ, а вышеобъясненный методъ указанъ какъ-будто самою природою.

Приступая къ употребленію болѣе яркихъ красокъ, нужно прежде всего научиться разграничивать свѣтъ и тѣнь, и затѣмъ уже разрабатывать подробности. Тона слѣдуетъ накладывать смѣло и какъ можно меньше возвращаться къ нимъ. Доводите ихъ сразу до самыхъ контуровъ, не перекрывая одинъ мазокъ другимъ и не размазывая кистью боязливо взадъ и впередъ. Кисть всегда должна быть сочно наполнена краскою, такъ чтобы послѣдняя могла свободно стекать съ нея: отъ этого условія зависитъ чистота тоновъ. Если наложенный тонъ покажется вамъ черезчуръ сильнымъ въ первой прокладкѣ, не пытайтесь смягчать его пропускною бумагою. Высохнувъ, онъ самъ станетъ гораздо свѣтлѣе, и,

кромѣ того, сила его значительно остабѣетъ послѣ наложенія сосѣднихъ тоновъ. Робкое отношеніе къ тонамъ и краскамъ часто вредитъ порядочнымъ наброскамъ. Ученикъ прежде всего долженъ вооружиться смѣлостью; если какой-нибудь тонъ и окажется довольно сильнымъ, то нужно избѣгать этого впослѣдсгвіи, но во всякомъ случаѣ начатый эскизъ надо довести до конца безъ всякихъ смягченій. Нѣкоторая рѣзкость менѣе опасна для начинающихъ, нежели привычка бросать начатую работу, и если при этомъ будетъ еще нѣкоторое колебаніе въ этомъ отношеніи, то никогда не будетъ смѣлости и рѣшительности въ ихъ картинахъ.

Прежде, чѣмъ начать накладывать краски, нужно выяснить себѣ, какъ ихъ слѣдуетъ наложить. Каждый мазокъ долженъ отвѣчать вполнѣ опредѣленному намѣренію и соотвѣтствовать характеру изображаемаго предмета.

По краямъ нужно стараться выдерживать тона какъ можно чище, такъ какъ это даетъ впечатлѣніе *воздуха.* Не надо безпокоиться, если края нижнихъ прокладокъ окажутся гдѣ-нибудь не перекрытыми,—рѣзкость ихъ придаетъ рисунку характеръ, который слѣдуетъ выставлять на видъ при всякой возможности.

Чтобы выяснить сюжетъ, нужно, по крайней мѣрѣ, три послѣдовательныхъ перекрышки: для свѣта, полутѣней и тѣни. Первая прокладка должна быть проложена широко и равно, а слѣдующими надо добиться полной законченности, насколько она требуется въ легкомъ наброскѣ съ натуры. Установить эффектъ сразу, одною прокладкою нельзя, потому что въ акварельной живописи каждый тонъ долженъ высыхать отдѣльно.

Прежде всего нужно смѣло установить общій эффектъ и только потомъ уже можно накладывать краски гуще, ноникакъ не раньше того, какъ будутъ проложены и достаточно разработаны основные тона. Не надо забывать, однако, что нужно бережно сохранять первоначальныя нижнія прокладки, потому что ими установленъ свѣтъ, который долженъ ясно проявляться во всемъ рисункѣ.

Свѣтъ слѣдуетъ прокладывать какъ можно *ярче;* если онъ окажется слишкомъ рѣзкимъ, его можно легко ослабить. Во-вторыхъ, нужно сохранить свѣтъ какъ можно *чище,* такъ какъ перво іачальной его чистоты нельзя возстановлять впослѣдствіи. Въ третьихъ, свѣтъ слѣдуетъ какъ можно *ровнѣе,* чтобъ онъ могъ просвѣчивать черезъ верхніе тона, которыми перекрыты отдѣльныя мѣста.

Работая, надо быть терпѣливымъ и никогда не трогать еще не высохшихъ красокъ. Сколько отличныхъ рисунковъ бываетъ часто испорчено вслѣдствіе одной только торопливости! Когда наложенъ чистый и хорошій тонъ, не нужно прикасаться къ нему, пока онъ сыръ, чтобъ не

замутить его и, вмѣсто сбереженія времени въ работѣ, не надѣлать себѣ лишнихъ хлопотъ.

Надо стараться уловить эффектъ во время, если же это не удалось, въ погонѣ за нимъ можно испортить всю работу. Для живописи требуется время. Не располагая свободнымъ временемъ, лучше сначала сдѣлать набросокъ карандашомъ.

Изучивъ извѣстные эффекты, не трудно будетъ ихъ запомнить и руководствоваться ими въ жнужныхъ случаяхъ. Въ искусствѣ живописи новое принадлежитъ лишь таланту.

Старайтесь пріобрѣсти навыкъ въ изображеніи *общихъ* эффектовъ, и вы будете въ состояніи не только свободно примѣнить ихъ, а если нужно, то и видоизмѣнить. Составьте себѣ своего рода грамматику эффектовъ, по которой, какъ при чтеніи музыкальныхъ нотъ, можно бы было узнавать знакомую послѣдовательность тоновъ.

Такой навыкъ способствуетъ скорости исполненія въ болѣе значительной степени, нежели торопливая работа, ибо основывается на знаніи, знаніе же придаетъ смѣлость въ работѣ, въ чемъ и заключается главный секретъ. Набросокъ съ натуры, будучи лишь замѣткой, памятнымъ листкомъ для будущей картины, критикѣ не подлежитъ, и требовать въ немъ типа, разумѣется, нельзя; въ немъ должно быть соблюдено взаимное соотношеніе различныхъ частей сюжета, онъ долженъ давать достаточныя указанія для всѣхъ тоновъ, какихъ нужно держаться при окончательной разработкѣ картины.

Въ такомъ наброскѣ, передній планъ, наприм., можетъ быть свѣтлѣе, можетъ больше имѣть свѣтлыхъ точекъ, даже тогда, когда тѣни на немъ были проложены темно и рѣзко. Отъ этого очень выигрываетъ яркость свѣтовъ, и получается впечатлѣніе свѣжести и смѣлости, недостижимое никакимъ другимъ способомъ.

Для самаго сильнаго свѣта на переднемъ планѣ можно оставлять бумагу совершенно бѣлою, что даетъ значительное сбереженіе времени въ работѣ и, придавая рисунку больше яркости, поддерживаетъ общую гармонію; съ установленіемъ же соотвѣтствующими тонами перспективнаго удаленія средняго и задняго плановъ, передній планъ выступитъ еще сильнѣе и рельефнѣе.

Средній планъ долженъ быть по тону наиболѣе темнымъ, потому что въ немъ лежатъ главнѣйшія тѣни, тогда какъ наибольшій свѣтъ сосредоточенъ въ небѣ; прямымъ линіямъ на этомъ планѣ слѣдуетъ давать, по возможности, горизонтальное направленіе, благодаря чему поддерживается впечатлѣніе нѣкоторой отдаленности. Но чтобы большія партіи тѣней не казались слишкомъ тяжелыми, нѣсколько предметовъ посреди

нихъ должны быть въ тонѣ болѣе темномъ, сравнительно съ общею тѣнью средняго плана. Наиболѣе эффектное расположеніе их ъвъ картинѣ занивиситъ всецѣло отъ вкуса художника, но, гдѣ всего выгоднѣе помѣщать такія темныя пятна, скоро научаетъ сама практика. Цѣль и назначеніе такихъ пятенъ опредѣляются исключительно художественнымъ чутьемъ. Часто тѣни затемняются въ самой серединѣ для приданія массамъ большей округлости; для этого можно помѣстить здѣсь какую-нибудь фигуру, а если не хватаетъ времени для разработки отдѣльныхъ частей ея, то тогда здѣсь непремѣнно нужно поставить для эффекта какое-нибудь темное пятно, придавъ ему, по усмотрѣнію художника, любой образъ, сообразуясь, конечно, съ сюжетомъ картины.

Разнообразіе свѣтовыхъ эффектовъ иногда получается совершенно случайно, независимо отъ художника, а просто вслѣдствіе смѣшенія красокъ въ такіе тона, которые трудно было предвидѣть и часто даже невозможно повторить. Особенно замѣтно это въ даляхъ, так ъкакъ тона ихъ прокладываются по сырой бумагѣ и, вслѣдствіе этого, такъ гармонично сливаются между собой, что, по просушкѣ, совершенно ясно выражаютъ засѣянныя или вспаханныя поля, нивы и луга, на которыхъ охотно останавливается глазъ даже опытнаго художника.

Чтобы уловить всѣ подобныя случайности и хорошо воспользоваться ими, надо, конечно, имѣть много воображенія, искусства и практики, но и при быстромъ исполненіи, котораго безусловно требуетъ подобная работа, получаются обыкновенно удовлетворительные результаты и у диллетантовъ.

Помимо красокъ, даже и кисть сама по себѣ представляетъ весьма могущественное орудіе, такъ какъ, при извѣстномъ навыкѣ и умѣньи, она даетъ возможность хорошо владѣющему ею придать тотъ или другой эффектъ написанному и неудачно. При помощи ея, даже такими грубоватыми матеріалами, какъ сепія или тушь, можно достигнуть выразительности іораздо скорѣе, нежели карандашомъ, такъ какъ при работѣ острымъ его кончикомъ теряется общій эффектъ, и охладѣваетъ воображеніе.

При употребленіи графитнаго карандаша является какое-то нетерпѣніе вслѣдствіе медленности работы, и невольно является желаніе добиться скорѣе эффекта; получить его можно кистью, которая позволяетъ широко накладывать основные тона совершенно независимо отъ степени силы или нѣжности дальнѣйшей ихъ разработки.

ГЛАВА III.

Контрасты.

Весьма важную сторону рисунка, придающую ему характеръ и силу, составляетъ контрастъ. Въ одноцвѣтныхъ рисункахъ онъ выражается въ свѣтотѣни и расположеніи линій. Такимъ же образомъ долженъ онъ, конечно, проявляться и въ живописи; поэтому, все ваше вниманіе должно быть сосредоточено въ контрастѣ красокъ, составляющемъ главную прелесть живописи и превосходство ея надъ рисунками одноцвѣтными. Для избѣжанія тусклыхъ тоновъ, нужно прежде всего добиться яркости колорита и пріучить свой глазъ къ безусловному употребленію мягкаго тона.

Сила колорита заключается, однако, не въ пользованіи сильными и яркими красками, а въ прамѣненіи различныхъ сочетаній ихъ и контрастовъ.

Два тона, которые находятся между собой въ контрастѣ, можно оцѣнить только тогда, когда поставить ихъ рядомъ. Чтобы воспользоваться, контрастомъ, надо брать такіе гона, которые давали бы переднему плану надлежащую силу, а далямъ воздушный видъ. Допустимъ, что въ свѣтахъ преобладаетъ желтый тонъ, тогда передній планъ долженъ имѣть тоны синій и фіолетовый; при холодномъ и тускломъ свѣтѣ, чтобы придать дали болѣе воздушности, нужны красные и желтые тоны на переднемъ планѣ, если притомъ ни одинъ изъ нихъ не выдается особенно сильно на среднемъ или заднемъ планѣ.

Случается, что нѣкоторые сюжеты имѣютъ настолько мягкую гармонію, что допускаютъ менѣе контрастовъ, какъ, напр., эффекты ранняго утра или солнечнаго заката, сила которыхъ происходитъ преимущественно отъ контрастовъ въ свѣтотѣняхъ, а не красокъ, такъ какъ холодные и теплые тона гармонично сливаются между собой посредствомъ довольно нѣжной градаціи.

Для начинающихъ при первоначальной практикѣ въ акварельныхъ набросахъ нужно прокладывать тѣни въ тонѣ противоположномъ тому, который взятъ для свѣта.

При этомъ васъ сейчасъ же поразятъ три главнѣйшихъ контраста: синяго съ оранжевымъ, краснаго съ зеленымъ и желтаго съ фіолетовымъ, и если-вы будете придерживаться такого противопоставленія цвѣтовъ во всѣхъ ихъ оттѣнкахъ, то получите безконечное разнообразіе контрастовъ. Но не забывайте, что контрастъ двухъ цвѣтовъ увеличивается по мѣрѣ ихъ приближенія другъ къ другу и, наоборотъ, совершенно уничтожается, какъ только оба эги цвѣта сольются между собою.

Въ природѣ всѣ тѣни представляются въ контрастѣ по отношенію къ свѣтамъ. Если руководствоваться этимъ указаніемъ, можно легко избѣжать тусклыхъ и мутныхъ сочетаній, происходящихъ часто лишь вслѣдствіе окраски тѣней болѣе темнымъ тономъ того самаго цвѣта, который взятъ и для свѣта. Недостатокъ этотъ и составляетъ главное отличіе ученическихъ работъ отъ произведеній настоящихъ художниковъ. Ученикъ въ одноцвѣтныхъ рисункахъ до того привыкаетъ передавать тѣни простымъ затемнѣніемъ основного тона, что невольно переноситъ этотъ пріемъ и въ живопись и такимъ образомъ лишаетъ себя всѣхъ преимуществъ контраста, почему работа его въ перспективномъ отношеніи оказывается безцвѣтной и слабой. Для того, чтобы избѣжать этого недостатка, нужно сначала выучиться примѣнять самыя рѣзкія противопоставленія, послѣ чего уже гораздо легче постигнуть силу всѣхъ встрѣчающихся въ природѣ красокъ, которыя находятся между собой въ контрастѣ, хотя малоопытный ученикъ и не замѣчаетъ этого, вслѣдствіе привычки видѣть во всѣхъ предметахъ только одни знакомые ему цвѣта, не замѣчая ихъ зависимости отъ дѣйствія атмосферы.

Неопытный художникъ представляетъ ихъ себѣ не такими, какими они являются въ дѣйствительности при данныхъ свѣтовыхъ эффектахъ, а такими онъ знаетъ по ихъ цвѣту. При солнечномъ закатѣ сторона бѣлаго дома, освѣщенная заходящимъ солнцемъ, будетъ казаться совершенно желтой, а тѣневая—фіолетовой, такимъ образомъ, между этими цвѣтами будетъ очень рѣзкій и опредѣленный контрастъ; художникъ же плохо различающій краски, передаетъ свѣтлую сторону дома какимъ-нибудь блѣднымъ тономъ каменной постройки, а тѣневую—болѣе темныхъ тоновъ того же самаго цвѣта, такимъ образомъ не сумѣетъ выразить всей прелести контраста.

Говорятъ, что контрасты въ краскахъ, при восходѣ и заходѣ солнца, происходятъ вслѣдствіе солнечной теплоты. Это возможно, и поэтому я не выбиралъ бы для набросковъ съ натуры другого времени, какъ того именно, когда тѣни бываютъ длиннѣе обыкновеннаго, а воздухъ пронизанъ лучами восходящаго или заходящаго солнца. Въ это время блестящіе яркіе свѣта отражаются на стволахъ и листьяхъ деревьевъ передняго плана, даль представляется особенно очаровательною вслѣдствіе холоднаго тумана ранняго утра или теплыхъ вечернихъ паровъ; темные тона средняго плана кажутся сильнѣе и ярче, и во всей вообще природѣ, благодаря дѣйствію контрастовъ, проявляется какая-то торжественность, придающая особенный видъ переднему плану и отодвигающая назадъ дали. Въ полдень же, когда свѣтъ рѣзокъ, тѣни круглы и коротки, по-

этому стволы деревьевъ сильно освѣщены, вслѣдствіе чего значительная доля красоты вида совершенно пропадаетъ для зрѣнія.

Изъ вышеизложеннаго мы видимъ, что главное искусство въ живописи состоитъ въ томъ, что нужно умѣть удачно наносить тѣни, ибо ими покрывается большая часть картины. Свѣтъ, исключая гладкія поверхности, обыкновенно только виденъ по краямъ предметовъ, остальное все находится въ тѣни, такимъ образомъ тѣнь оказываетъ большое вліяніе на общій колоритъ. При сильномъ свѣтѣ ясно видно, какъ подъ дѣйствіемъ его блѣднѣетъ локальный цвѣтъ.

Нѣкоторые думаютъ, что цвѣтъ доказываетъ отсутствіе свѣта, но это только парадоксъ, такъ какъ, когда мы присматриваемся къ освѣщенному солнцемъ какому-нибудь красному предмету, мы видимъ, что въ самой свѣтлой части онъ будетъ менѣе красенъ, нежели въ той, которая лежитъ между свѣтомъ и полутѣнью.

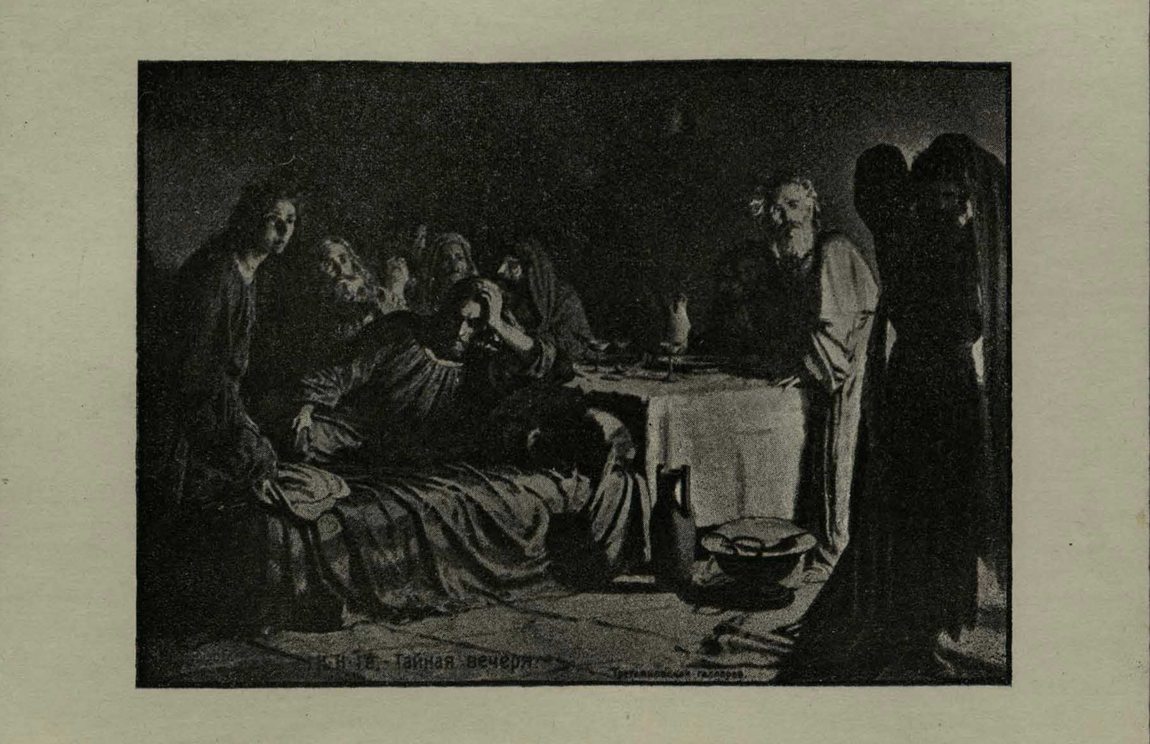
То же самое очень ясно проявляется и въ складкахъ шелковой матеріи, а въ бархатѣ до такой степени поразительно, что та полоса, на которую падаетъ свѣтъ, кажется даже свѣтлѣе дѣйствительнаго цвѣта матеріи.

Такимъ образомъ настоящій цвѣтъ окраски предмета проявляется только тамъ, гдѣ онъ переходитъ въ полутонъ, сильный же свѣтъ всегда блѣденъ, а тѣнь имѣетъ болѣе или менѣе сѣроватый нейтральный тонъ. Короче: отъ свѣта колоритъ *блѣднѣетъ,* отъ тѣни же—*темнѣетъ.*

Подъ дѣйствіемъ свѣта темные предметы часто представляются свѣтлѣе, чѣмъ кажутся свѣтлые, находящіеся въ тѣни. Это легко провѣрить на любомъ каменномъ домѣ во время солнечнаго заката: темная сторона крыши будетъ казаться свѣтлѣе тѣневой стороны желтыхъ стѣнъ дома. Точно также при сильномъ освѣщеніи моря дѣйствительный цвѣтъ его будетъ обнаруживаться только въ пересѣченіи отражающагося на немъ свѣта съ тѣнью лодки или какого-нибудь другого предмета, лежащей на его поверхности.

Умѣнье пользоваться разными красками, какъ мы не разъ уже и говорили, крайне важно для художника.

Когда мы будемъ изслѣдовать панорамныя картины Бэрфорда черезъ увеличительное стекло, мы часто поражаемся тѣмъ, какъ умѣлъ пользоваться красками этотъ художникъ. Какой-нибудь красный костюмъ на всей поверхности имѣлъ только два дѣйствительно красныхъ пятна, а свѣтлыя полосы окрашивались въ оранжевый цвѣтъ, все же остальное въ пурпуровый, темнокоричневый и даже черный цвѣтъ. Желтое платье янтарнаго цвѣта изображено имъ въ свѣтлой части блѣдножелтымъ, почти бѣлымъ, но съ цѣлымъ рядомъ золотистыхъ оттѣнковъ въ полутонахъ, и,



Н. Н. Ге. Тайная вечеря.

Третьяковская галлерея.

наконецъ, совершенно чернымъ въ тѣняхъ темныхъ складокъ; въ общемъ же оно становилось прозрачнымъ и правдоподобнымъ, хотя каждая краска наложена здѣсь отдѣльно и рѣзко, нисколько не смягчена и не соединена съ сосѣдними. Глазъ зрителя приспособляется самъ по себѣ, между тѣмъ какъ отъ руки художника впечатлѣніе прозрачности могло бы тутъ только пострадать.

Слѣдующіе примѣры контрастовъ взяты нами изъ произведеній лучшихъ колористовъ.

Ломаная тѣнь отъ розоваго банта на бѣломъ платье передается очень удачно темнымъ коричневымъ тономъ; въ зеленой драпировкѣ хороши тѣни красноватокоричневыя, на тѣлѣ—фіолетовыя. Общее же правило состоитъ въ томъ, чтобы при холодномъ свѣтѣ тѣни были теплаго тона, а при свѣтѣ тепломъ—холоднаго. Поэтому Рубенсъ и Лауренсъ для тѣней зеленой листвы на первомъ планѣ употребляли даже чистые лаки.

Существуетъ, правда, много картинъ, на которыхъ тѣни переданы болѣе темнымъ тономъ свѣта, но этой манерѣ отнюдь не слѣдуетъ подражать, такъ какъ она вовсе не соотвѣтствуетъ ни природѣ, ни образцамъ лучшихъ художниковъ. Неудачи въ изображеніи цвѣтовъ и растеній происходятъ главнымъ образомъ отъ передачи тѣневыхъ партій тѣми самыми красками, которыя взяты для свѣта; такъ, напр., тѣни синяго цвѣтка—болѣе темнымъ тономъ синей же краски, краснаго—болѣе темнымъ тономъ красной и т. д. предполагать, что цвѣтъ предмета зависитъ отъ освѣщенія и долженъ ослабѣвать по мѣрѣ того, какъ уменьшается послѣднее, а въ темныхъ тѣняхъ даже теряется—по крайней мѣрѣ, ошибочно.

Необходимо замѣтить, что нѣкоторыя сочетанія цвѣтовъ безусловно непріятны для глазъ, поэтому мы совѣтуемъ, по возможности, избѣгать таковыхъ. Зеленоватожелтые и зеленоватосиніе тоны на картинѣ всегда кажутся грязными. Не надо помѣщать рядомъ зеленаго цвѣта съ синимъ или желтымъ, ибо, нужно замѣтить, что первый получается отъ соединенія двухъ послѣднихъ; синеватозеленые тоны должны быть очень блѣдными или совершенно нейтральными.

Когда же оба эти цвѣта, какъ желтый, такъ и синій, получаютъ красноватый оттѣнокъ, они становятся очень пріятными, красный же отъ синеватаго оттѣнка дѣлается богаче, а отъ желтаго болѣе яркимъ. Для тѣней хорошо употреблять фіолетовые и оранжевые тоны, зеленые же нехороши тѣмъ, что слишкомъ подходятъ къ желтымъ. Будучи положены на своемъ мѣстѣ, очень хороши бываютъ всѣ тоны тройного сочетанія, какъ-то: лимонные, оливковые и рыжеватые; при этомъ они лучше

выигрываютъ отъ контраста своихъ тѣней; когда же они переходятъ въ синеватозеленые, примѣненіе ихъ дѣлается болѣе труднымъ. Зеленымъ цвѣтомъ нужно пользоваться очень умѣренно.

Лучше всего вамъ докажетъ это практика. Общій тонъ картины можетъ быть желтымъ, краснымъ, синимъ, сѣрымъ, коричневымъ, но картина, написанная въ зеленомъ тонѣ, какъ бы онъ ни былъ правдоподобенъ, производитъ всегда непріятное впечатлѣніе.

Цвѣта бѣлый и черный придаютъ своимъ контрастомъ силу всѣмъ другимъ цвѣтамъ и особенно полезны для набросковъ съ натуры, такъ какъ ими можетъ быть сразу установленъ общій эффектъ, безъ измѣненія взаимнаго соотношенія другихъ тоновъ.

Гармонія есть искусство примиренія крайностей свѣта и тѣни, или теплыхъ и холодныхъ тоновъ, посредствомъ такихъ промежуточныхъ переходовъ, которые уменьшаютъ рѣзкость эффекта, происходящую отъ слишкомъ тяжелыхъ, ничѣмъ не смягченныхъ противопоставленій. Слишкомъ рѣзкіе свѣта ослабляются и соединяются съ темными посредствомъ полутѣней; рѣзкіе же контрасты красокъ должны быть смягчены полутонами, которые составляются изъ этихъ же красокъ. Такіе контрасты представляютъ цвѣта (красный, желтый и синій), по отношенію къ двойнымъ составнымъ (зеленому, фіолетовому и оранжевому), когда они стоятъ рядомъ; но достаточно проложить между ними какой-нибудь нейтральный тонъ, и вы получите гармоничность и изящество. Одинаковое дѣйствіе производятъ всѣ остальные тоны, хотя бы даже они удалились отъ простыхъ цвѣтовъ, потому что каждая краска обнаруживаетъ свой цвѣтъ только при гармоничномъ противопоставленіи другой, но послѣ тройныхъ (лимоннаго, оливковаго и рыжеватаго) дальнѣйшими сочетаніями красокъ нужно пользоваться съ большою осторожностью, чтобы не получить слишкомъ тусклыхъ тоновъ, при которыхъ различные оттѣнки нейтрализаціи едва замѣтны.

Гармонія, слѣдовательно, состоитъ въ смягченіи рѣзкости контрастовъ и согласованіи противоположныхъ другъ къ другу цвѣтовъ или тоновъ посредствомъ такихъ нейтральныхъ переходовъ, безъ которыхъ они бы непріятны для глазъ и въ значительной степени уменьшали бы интересовъ въ картинѣ.

Мы ограничимся здѣсь этими краткими свѣдѣніями о гармоніи, такъ какъ болѣе подробныя указанія могутъ только сбить съ толку начинающихъ рисовальщиковъ, и даже непригодны для набросковъ съ натуры. Въ такихъ набраскахъ надо пользоваться, главнымъ образомъ,

контрастомъ, т. е. тѣмъ средствомъ, которое придаетъ имъ силу; стремясь, однако, къ этой цѣли, нужно заботиться не только о яркости колорита, но также и о томъ, чтобы онъ не оскорблялъ нашего зрѣнія своею рѣзкостью, вслѣдствіе недостатка смягчающихъ нейтральныхъ тоновъ.

ГЛАВА IV.

Колоритъ.

Чѣмъ обильнѣе и разнообразнѣе краски, находящіяся въ картинѣ, тѣмъ она пріятнѣе для глазъ зрителя; это послѣднее обстоятельство и надо постоянно имѣть въ виду, чтобы добиться въ своихъ картинахъ яркаго и блестящаго колорита. Поэтому тоны, которые на значительномъ пространствѣ положены однообразно, безъ измѣненія ихъ силы и цвѣта, производятъ на зрителя вялое и неблагопріятное впечатлѣніе. Однако же начинающіе художники часто объ этомъ забываютъ, во всемъ полагаясь на *удачу*.

Между тѣмъ если какой-нибудь тонъ при первоначальной прокладкѣ и кажется иногда соотвѣтствующимъ извѣстной части картины и, вначалѣ, можетъ быть въ силу контраста даже удачнымъ и богатымъ вообще, все-таки, по отношенію ко всѣмъ частямъ картины, онъ не будетъ доста точно выразительнымъ, отчетливымъ и красивымъ.

Уклоняясь отъ изслѣдованія природы, мы только губимъ свое дарованіе. Если хорошенько приглядѣться къ природѣ, вникнуть въ ея внѣшность, нетрудно замѣтить, что она постоянно мѣняется въ краскахъ, и, слѣдовательно, чѣмъ ближе мы будемъ передавать ее, тѣмъ удовлетворительнѣе окажется наша работа. Однообразный тонъ лишаетъ акварель яркости и индивидуальности и напоминаетъ простые обои. Въ обойномъ производствѣ онъ еще оправдывается экономическими соображеніями, но въ искусствѣ нельзя руководствоваться экономіей, и мы должны не только всякихъ раскрашенныхъ издѣлій.
по этой, но и по многимъ другимъ причинамъ цѣнить нашу работу выше

Разнообразіе необходимо даже въ рисованіи карандашомъ, а тѣмъ болѣе въ живописи. До нѣкоторой степени можно избѣгать монотонности большихъ плановъ посредствомъ преломленія свѣтовъ, но ради такого эффекта все-таки не слѣдуетъ отклоняться отъ основного и главнаго правила—широкой разработки общаго эффекта.

Въ деревьяхъ, напр., существуетъ такое множество тоновъ, что если

мы не будемъ передавать ихъ въ точности, то работа наша окажется никуда негодной и неудовлетворительной.

Карандашъ проявляетъ это разнообразіе только лишь въ свѣтотѣняхъ и рефлескахъ, но въ живописи, какъ въ калейдоскопѣ, краски должны постоянно мѣняться. Однѣ части деревьевъ находятся въ тѣни, другія залиты свѣтомъ; одни листья имѣютъ золотистый видъ, особенно осенью, другіе—совершенно зелены; въ одномъ мѣстѣ проглядываетъ солнечный лучъ, а дальше разстилается темный колоритъ густой листвы.

Изучая деревья, мы, какъ при рисованіи человѣческихъ фигуръ, должны предварительно изучить *анатомію* ихъ, потому что нельзя сносно передать дерево, точно такъ же, какъ и одѣть человѣка, пока не знаешь строенія его тѣла. Чрезвычайно полезно рисовать деревья зимою, пока они еще не покрты листьями. Такая работа немного скучновата, но за то отлично вознаграждается: если срисовать одно и то же дерево зимой и лѣтомъ и затѣмъ сравнить оба рисунка, то нетрудно будетъ убѣдиться, что подобный этюдъ съ натуры полезнѣе цѣлой дюжины копій съ оригиналовъ.

Въ массѣ листва деревьевъ, болѣе удаленныхъ отъ зрителя, представляется въ видѣ выдвигающихся одинъ надъ другимъ *слоемъ*, вверху освѣщенныхъ, а нижнимъ краемъ лежащихъ въ тѣни, при чемъ тѣнь ихъ распространяется и на всѣ ближайшія лежащія подъ ними части. Въ деревьяхъ нѣкоторыхъ породъ, какъ, напр., соснѣ, букѣ, кедрѣ, такія наслоенія ясно замѣтны, но листья деревьевъ, другихъ породъ, благодаря особому положенію сучьевъ, лежатъ скорѣе въ горизонтальномъ положеніи; все это важно знать начинающимъ ученикамъ для правильнаго *разсъянія* лиственныхъ массъ. и только тогда, когда онѣ представляютъ на первый взглядъ недостаточно опредѣленныя формы.

Отсюда, однако, вовсе не слѣдуетъ, что каждое дерево нужно выставлять на видъ иритомъокончательно въ законченномъ видѣ. Указаніе это касается только набросковъ съ натуры, ибо въ нихъ общія массы должны быть изображены смѣло, но безъ всякихъ подробностей, а только съ яснымъ обозначеніемъ всѣхъ свѣтовыхъ частей и главныхъ тѣней, что нужно сдѣлать для того, чтобы работая дома, не затруднять слишкомъ своей памяти. Въ подобныхъ работахъ требуется не столько законченности, сколько опредѣленности и ясности рисунка.

Самое большое разнообразіе какъ въ свѣтотѣняхъ, такъ и въ краскахъ, представляютъ собою дороги съ ихъ насыпями, водостоками и ухабами.

Земляную насыпь всегда можно передать удачно, если изобразить эту насыпь съ одной стороны сѣрой, а съ другой темно-красной или

коричневой; такіе тоны въ этомъ случаѣ выходятъ очень удачными. При изображеніи искусственныхъ дорогъ тамъ, гдѣ мелкій песокъ смытъ дождемъ, образуются всегда разные ухабы, дающіе множество самыхъ различныхъ переходовъ отъ свѣта къ тѣни; этимъ обстоятельствомъ можно отлично пользоваться, измѣняя тона такимъ образомъ, чтобы чрезъ это еще ярче выдѣлялись просвѣты. Не мало разнообразія придаютъ дорогамъ также продольныя колеи, когда онѣ выступаютъ впередъ, а если дорожная насыпь по сторонамъ изрыта канавами, обнажающими сырую, лишенную всякой растительности землю, то отъ этого получается еще больше разнообразія какъ въ контурахъ, такъ и въ колоритѣ.

Строенія каменныя и крытыя черепицею, кромѣ черезчуръ темныхъ или совершенно новыхъ, отличаются также очень роскошнымъ колоритомъ, особенно въ частяхъ, подвергшихся вліянію непогоды. Превосходный объектъ съ самыми разнообразными тонами и эффектами представляютъ старые кирпичные городскіе дома, почернѣвшіе онъ копоти. Но и ветхія, часто полуразрушенныя деревенскія хижины имѣютъ тоже очень живописный видъ, по своимъ интереснымъ контурамъ и глубокимъ тѣнямъ. Крыши ихъ обыкновенно покрыты мхомъ, который представляетъ массу зеленыхъ и разнообразныхъ золотистожелтыхъ и свѣтлыхъ серебристосѣрыхъ тоновъ, съ обнаруживающейся кое-гдѣ разноцвѣтной черепицей, или виднѣющимися голыми бревнами, гдѣ она обвалилась.

Нужно замѣтить, между прочимъ, что эти всѣ цвѣта пригодны исключительно для передняго плана, ибо мелкія подобности предметовъ видны только вблизи, поэтому разнообразіе колорита является преимущественно на переднемъ планѣ; далѣе вмѣсто нихъ уже появляются только полутоны.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Рисованіе пастелью.

ГЛАВА VI.

I.

Пастельныя краски, т.-е. сухія, имѣютъ видъ цвѣтныхъ карандашей. Онѣ чрезвычайно мягки и накладываются въ сухомъ видѣ на особаго рода шероховатую бумагу.

Рисованіе пастелью было извѣстно уже въ началѣ XVI столѣтія.

Первымъ художникомъ, посвятившимъ себя этому роду живописи, былъ нѣкто I. Вивье, жившій въ началѣ 1700 годовъ, хотя и до него были попытки этого рода живописи, но изъ произведеній тѣхъ временъ не сохранилось ни одного.

Послѣ I. Вивье пастельныя краски стали игнорироваться художниками, какъ чрезвычайно непрочныя и весьма туманно трактующія изображаемыя ими предметы; наконецъ, онѣ были совершенно забыты. Только спустя слишкомъ сто лѣтъ, когда химія шагнула далеко впередъ, а писчебумажное производство достигло почти полнаго совершенства, рисованіе пастелью заняло почетное мѣсто среди остальныхъ родовъ живописи.

Рисуютъ пастельными карандашами такъ же, какъ и сухой тушью (чернымъ мѣломъ), но только ихъ не чинятъ, а наоборотъ, ихъ употребляютъ тупыми.

Способъ рисованія—растушевка, и только для приданія рисунку законченности нѣкоторыя части его дѣлаются штриховкой. При этомъ надо быть очень осторожнымъ и штриховать какимъ бы то ни было цвѣтомъ слегка, а затѣмъ эту поверхность растереть, при чемъ слой краски получится болѣе тонкимъ и равномѣрнымъ, чѣмъ если бы сразу широко накладывать краску.

Для растиранія красокъ, т.-наз., *растушовка* не представляетъ необходимости; гораздо удобнѣе растушевывать просто мизинцемъ. Если же надо растушевать небольшія поверхности, лежащія внутри рисунка, то для этого слѣдуетъ тонко очинить кусочекъ пробки и употреблять ее, предпочтительно лайковой или бумажной растушевкѣ. Вообще рисованіе пастелью неособенно пригодно для мелкихъ узоровъ и картинъ, такъ какъ имѣющимися въ распоряженіи средства невозможно придать пастельному рисунку яркимъ и опредѣленныхъ контуровъ. По этой то причинѣ область ихъ примѣненія и ограничивается преимущественно только портретами.

Такъ какъ всѣ рисунки, сдѣланные пастелью, должны сохраняться подъ стекломъ, то слѣдуетъ считать рисунки очень большихъ размѣровъ также неудобными для исполненія.

Изображеніе пастелью деревьевъ, кустовъ, газоновъ и пр. представляетъ слишкомъ большія техническія трудности. Но воздухъ и вода поддаются вполнѣ удовлетворительному изображенію; однако, благодаря вышесказанному, рисованіе пастелью нельзя считать примѣнимымъ для пейзажей.

Поэтому, при дальнѣйшемъ изложеніи рисованія пастелью, считаемъ нужнымъ ограничиться только портретами.

II.

Бумага для рисованія.

Наиудобнѣйшимъ матеріаломъ для рисованія пастелью считается опойковый пергаментъ. Но въ продажѣ существуютъ также и различные сорта бумаги, приспособленные исключительно для пастельныхъ красокъ. Бумаги эти бываютъ различныхъ цвѣтовъ, но мы вообще совѣтуемъ избѣгать цвѣтной бумаги, такъ какъ фонъ ея постоянно выступаетъ изъ-подъ красокъ, что вредитъ общему впечатлѣнію.

Ранѣе, когда писчебумажныя фабрики не вырабатывали этихъ сортовъ бумаги, бумага для рисованія пастелью приготовлялась домашнимъ способомъ слѣдующимъ образомъ.

Берутъ листъ плотной и толстой рисовальной бумаги и при посред- растиранія поверхность листа дѣлается равномѣрно-шероховатой и на ствѣ жидкаго клейстера покрываютъ его слоемъ порошкообразной пемзы и мѣла. Послѣ того какъ бумага совершенно просохнетъ, ее начинаютъ растирать пальцемъ или ладонью, смоченною водой. Послѣ вторичнаго ней образуется матовый слой, по которому пастельные карандаши ложатся очень хорошо. Если же поверхность слишкомъ гладка, то карандаши, которые вообще чрезвычайно мягки, скользятъ по ней, не оставляя слѣда.

Несмотря на всю простоту изготовленія такой бумаги, надо вести дѣло очень внимательно, такъ какъ тѣ мѣста, на которыхъ клейстеръ легъ неравномѣрно, могутъ потомъ, при рисованіи, самымъ непріятнымъ образомъ выдѣлиться изъ картины въ видѣ красочнаго сгустка. Послѣ того, какъ бумага вполнѣ хорошо приготовлена, ее наклеиваютъ на доску, такъ какъ только при совершенно ровной поверхности бумаги возможна тщательная выработка рисунка.

Наклеиваніе бумаги производится слѣдующимъ образомъ.

Очень прочный и безусловно правильный подрамокъ, нужныхъ размѣровъ, накладывается на бумагу, лежащую лицевой своей стороною на совершенно ровномъ столѣ, или, еще лучше, на чертежной доскѣ. Бумага должна быть нѣсколько (пальца на два) со всѣхъ сторонъ больше подрамка. Затѣмъ берутъ губку и смачиваютъ ею бумагу съ изнанки, оставляя выступающія края сухими. Эти края смазываютъ густымъ клейстеромъ и приклеиваютъ ихъ къ бокамъ рамки. При этомъ натягиваніе бумаги должно производить чрезвычайно осторожно, расправляя только однѣ складки, иначе при тугой натяжкѣ бумага по просыханіи можетъ лопнуть, и труды пропадутъ даромъ.

Повторяемъ, что подрамокъ долженъ быть сдѣланъ изъ совершенно сухого дерева и отличается прочностью и правильностью.

Наклеенную бумагу, по совершенной ея просушкѣ, ставятъ на мольбертъ и тогда уже приступаютъ къ работѣ.

При выборѣ пастельныхъ красокъ надо обращать вниманіе на то, чтобы карандаши были мягки и нѣжны, такъ какъ твердые совершенно непригодны для рисованія.

Кромѣ того, надо имѣть большой наборъ карандашей различныхъ тоновъ и оттѣнковъ, такъ какъ составленіе колеровъ путемъ смѣшиванія ихъ, разумѣется, невозможно. Полезно пробовать первоначально краски на отдѣльномъ кускѣ бумаги и слѣдуетъ даже составить себѣ систематическую таблицу колеровъ, тѣмъ болѣе, что нѣкоторые цвѣта въ карандашахъ кажутся другими, чѣмъ на бумагѣ. Это имѣетъ еще то преимущество, что если впослѣдствіи приходится дополнять или доканчивать рисунокъ, то съ этой таблицей нельзя ошибиться въ выборѣ карандашей.

При набрасываніи контуровъ рисунка нужно обращать вниманіе на то, чтобы сохранить поверхность бумаги совершенно чистой и незагрязненной. Ни въ какомъ случаѣ нельзя допускать употребленія ластика (резины) для снимапія неправильныхъ штриховъ. Употребленіе графитовыхъ карандашей для набросковъ совершенно недопустимо: хорошъ только самый мягкій уголь. Лишніе штрихи легко снимаются полотняной трпочкой; если же потребуется еще какое-нибудь средство для чистки то можно взять мякиша черстваго бѣлаго хлѣба, которымъ очень легко снимаются всѣ пятна. Нужно особено избѣгать употребленія мягкаго хлѣба, такъ какъ мельчайшія частицы его какъ бы засаливаютъ поверхность бумаги, и вслѣдствіе этого краски не пристаютъ къ бумагѣ или дѣлаютъ на ней пятна. Во всякомъ случаѣ, мы совѣтуемъ дѣлать наброски самымъ чистымъ и опрятнымъ образомъ.

ГЛАВА III.

Колоритъ.

Какъ мы уже и ранѣе говорили, тѣни въ картинахъ бываютъ трехъ родовъ. Во-первыхъ, *полутѣнь,* то-есть, смѣсь тѣни со свѣтомъ; она яснѣе всего выражается на круглыхъ тѣлахъ, тамъ, гдѣ кончается прямое освѣщеніе и начинается тѣнь. Во-вторыхъ, *главная тѣнь,* покрывающая тѣ части тѣла, которыя совершенно лишены освѣщенія,

и, въ третьяхъ, *падающая тѣнь,* бросаемая одной частью тѣла на другую, наприм., тѣнь, падающая на лобъ отъ шляпы и т. д.

Послѣдняя тѣнь бываетъ наиболѣе темной, а полутѣнь—наиболѣе свѣтлой. Всѣ эти тѣни различаются по ихъ переходамъ, почему надо придерживаться различія красокъ для падающихъ и главныхъ тѣней, для полутѣней, для освѣщенныхъ тѣней и рефлексовъ. Каждая изъ этихъ красокъ должна оставаться совершенно чистой и не должна смѣшиваться съ сосѣдними. Поэтому, нельзя, наприм., работать карандашами, предназначенными для оттѣненій, на освѣщенныхъ частяхъ, такъ какъ отъ этого пострадаютъ и чистота изображенія и колоритъ рисунка.

Можетъ, конечно, случиться, что какая-нибудь часть рисунка выйдетъ слишкомъ темной или грязной, тогда можно помочь горю тѣмъ, что избытокъ краски снимаютъ осторожно гратоаромъ (ножикомъ, спеціально приспособленнымъ для того), или можно опять таки снять эти мѣста бѣлымъ хлѣбомъ. Вообще же лучше стараться работать безъ подобныхъ исправленій.

Самые чистые и прекрасные цвѣта, обладающіе извѣстною долей живости и яркости, предназначаются для освѣщенныхъ частей; въ то время, какъ цвѣта полутѣней должны казаться менѣе яркими, а тѣ, которые характеризуютъ собственно тѣни, должны быть изображены наименѣе выдѣляющимися цвѣтами. Вообще полутѣни имѣютъ голубоватый оттѣнокъ, хотя могутъ быть сдѣланы зеленоватыми или коричневыми оттѣнками, какъ, напримѣръ, на лицѣ у брюнетовъ.

Цвѣта рефлексовъ зависятъ отъ предмета, вызвавшаго ихъ. Если, напримѣръ, они падаютъ отъ открытыхъ частей тѣла на открытыя же, то они сохраняютъ оттѣнки ихъ цвѣтовъ. Если же рефлексы происходятъ отъ другихъ предметовъ, какъ-то: отъ шляпъ, цвѣтовъ, приколотыхъ къ волосамъ и т. д., то они воспринимаютъ частью цвѣта предметовъ, вызвавшихъ ихъ.

Главныя тѣни должны быть настолько усилены, чтобы головы (мы имѣемъ въ виду портреты) получили полную округленность. Но, само собою, нужно при этомъ сообразоваться съ освѣщеніемъ, вызывающимъ тѣни, и во всякомъ случаѣ нельзя ихъ дѣлать темными, одинаковыми, съ падающими тѣнями. Всѣ цвѣта нужно располагать и отдѣлывать такъ, чтобы они терялись одинъ въ другомъ, т.-е. главную тѣнь надо тщательно и постепенно сводить на полутѣнь, которую, въ свою очередь, сводить къ свѣту.

Наиболѣе сильные свѣтовые блики, такъ же, какъ и сильныя тѣни должны быть самостоятельными, рѣзко выступая на общемъ фонѣ рисунка.

Портретную работу можно раздѣлить на три періода: 1) загрунтовка фона; 2) набрасываніе красокъ и 3) окончательная отдѣлка рисунка.

При наложеніи фона, цвѣта, соотвѣтствующіе отдѣльнымъ частямъ, обозначаются очень слабо. Ни тѣнямъ, ни свѣтовымъ бликамъ не придается особой силы. При накладываніи же первоначальныхъ красокъ слѣдуетъ тщательно выбирать цвѣта, согласные съ цвѣтами, которыми они затѣмъ будутъ отдѣлываться. Первоначальные цвѣта не должны быть ярки, такъ какъ иначе нанесеніе свѣтовыхъ бликовъ и рефлексовъ не достигнетъ соотвѣтствующаго эффекта.

Познакомивъ читателей съ общими правилами живописи пастельными красками, мы постараемся дать болѣе точныя указанія, необходимыя для рисованія портретовъ.

ГЛАВА IV.

I.

Лицо.

Приготовленіе фона.

Считаемъ нужнымъ посовѣтовать тѣмъ, которые желаютъ заняться рисованіемъ пастелью, предварительно копировать образцовые рисунки, сдѣланные цвѣтными карандашами.

При этомъ не особенно трудно отыскать цвѣтъ загрунтовки рисунка, чтобы по нему руководиться выборомъ карандашей. Начинаютъ обыкновенно рисовать портретъ съ тѣневыхъ частей, которыя накладываютъ гладкой сплошной штриховкой. Вся поверхность бумаги, предназначенная для рисунка, накрывается равномѣрнымъ тономъ, чтобы нигдѣ не просвѣчивалъ естественный цвѣтъ бумаги. Однако надо старательно избѣгать слишкомъ густого наложенія красокъ, такъ какъ въ этихъ случаяхъ окончательная отдѣлка бываетъ связана съ большими техническими затрудненіями и иногда даже почти невозможна. Первоначальныя и падающія тѣни накладываются тѣмъ же тономъ, а потомъ уже покрываютъ ихъ болѣе темными красками.

Такъ же поступаютъ и съ освѣщенной частью лица, послѣ чего оно покрывается матовою тѣльною краской.

Ярко освѣщенныя части лучше всего сразу покрывать болѣе свѣтлымъ тономъ, нежели общій. Розовая краска, выступающая на щекахъ, также должна выдѣляться на общемъ господствующемъ тонѣ.

Послѣ штрихованія нанесенные тона стушевываются и соединяются въ одно общее мизинцемъ. При этомъ слѣдуетъ избѣгать того, чтобы одинъ цвѣтъ не перекрывалъ чрезмѣрно другого, такъ какъ могутъ образоваться нежелательныя соединенія, портящія характерный цвѣтъ лица; нужно стараться получить нѣжные переходы и вмѣстѣ съ тѣмъ цвѣтъ, который выдѣлялся бы и въ отдѣльности.

Никогда не слѣдуетъ растушевывать влажнымъ пальцемъ. Послѣдній долженъ очень осторожно скользить по тушуемой поверхности, иначе пострадаютъ контуры, и сходство окончательно утратится. Точно также не слѣдуетъ при рисованіи нажимать карандашами, иначе бумага будетъ вдавливаться.

Послѣ того, какъ обозначены главнѣйшіе свѣта и тѣни, приступаютъ къ выработкѣ глазъ, носа и рукъ. При рисованіи глаза, надо нарисовать первоначально зрачекъ, нѣсколько меньшаго размѣра, нежели онъ въ дѣйствительности; затѣмъ рисуется самый глазъ, но оставляется мѣсто для бликовой его части,—въ противномъ случаѣ, при послѣднемъ наложеніи окончательной характерной окраски, послѣдняя уже не пріобрѣтаетъ достаточной яркости. Въ крайнемъ случаѣ, если, несмотря на всѣ предосторожности, это мѣсто все же не осталось чистымъ, то надо осторожно снять его ножикомъ и постараться возвратить ему первоначальную бѣлизну. Глазной бѣлокъ не долженъ рѣзко выдѣляться. Лучше нанести весь рисунокъ съ его оттѣненіями, а затѣмъ уже наложить болѣе рѣзкіе переходы.

Углы глазъ закрашиваютъ красноватымъ цвѣтомъ. Рѣсницы дѣлаются тонкоочиненнымъ карандашемъ, но все-таки онѣ должны быть сдѣланы мягко. Маленькія растушевыванія дѣлаютъ въ данномъ случаѣ не мизинцемъ, а какъ уже сказано вначалѣ, при помощи заостреннаго кусочка пробки.

Рѣсницы рисуются совершенно опредѣленно, однако при этомъ надо такъ выбирать карандаши, чтобы при загрунтовкѣ принять во вниманіе послѣдующія оттѣненія.

При изображеніи рта надо соблюсти нѣкоторый контрастъ между верхней и нижней губой, который выражается въ томъ, что верхняя губа должна быть наложена темнѣе, чѣмъ нижняя. Разрѣзъ рта лучше всего рисовать коричневымъ карандашомъ; конечно, если не должны просвѣчивать зубы. Понятно, и при загрунтовкѣ рта надо принимать во вниманіе послѣдующія оттѣненія.

Довольнымъ труднымъ дѣломъ является загрунтовка волосъ. Вообще и тутъ первоначально накладывается тѣневая сторона, которая должна представлять контрастъ съ освѣщенной частью, послѣ чего обѣ части растушевываются въ одно цѣлое, но все же такъ, чтобы границы оставались немного замѣтными. Нельзя забывать, что при этомъ нанесенiи красокъ онѣ должны быть по своей силѣ вдвое слабѣе на свѣту, чѣмъ въ тѣневыхъ частяхъ, по причинѣ ихъ легкой растираемости. Въ этомъ каждый, послѣ нѣсколькихъ опытовъ, можетъ убѣдиться самъ. Такъ какъ краски, нанесенныя слишкомъ густо, не позволяютъ ясно выдѣляться послѣдующимъ цвѣтамъ, то слѣдуетъ быть предусмотрительнымъ и накладывать тѣни сильно, а освѣщенныя части, которыя придется еще нѣсколько разъ перекрывать, покрываютъ очень легко.

Переходя снова къ лицу, начинаютъ наносить синеватыя и сѣроватыя полутѣни, послѣ чего нетрудно продолжать уже отдѣлку и цѣльныхъ тоновъ. Тѣни съ полутѣнями, а послѣднiя со свѣтомъ, сливаются такимъ образомъ, чтобы на лицѣ просвѣчивалъ красноватый цвѣтъ, а на шеѣ и тѣлѣ—синеватый. По окончанiи этого, начинаютъ наносить на картину посторонніе предметы: обстановку и т. д.

Этимъ заканчивается производительная работа и приступаютъ къ частностямъ рисованiя. Полезно, если между загрунтовкой рисунка и его отдѣлкой пройдетъ нѣсколько дней. За это время рисующiй можетъ замѣтить сдѣланыя имъ ошибки и своевременно исправить ихъ.

ГЛАВА II.

Наложенiе красокъ.

Заднiй фонъ дѣлается прежде всего, чтобы прилегающiя къ нему части могли быть вѣрно исполнены. Само собой разумѣется, что отъ выбора фона зависитъ очень многое въ достоинствахъ портрета: то онъ будетъ казаться черезчуръ свѣтлымъ, то черезчуръ темнымъ. По этому понятно, что наложенiе фона и выборъ его цвѣта одно изъ главнѣйшихъ условiй успѣшности работы. Можно также одновременно съ фономъ сильнѣе отдѣлывать волоса, т. е. выдѣлять ихъ тѣни и полутѣни.

Свѣтовыя мѣста отдѣлываютъ теплыми и яркими тонами, строго придерживаясь оригинала.

Когда какая-либо часть рисунка будетъ имѣть слишкомъ блѣдный оттѣнокъ, то ему надо придать большую густоту тона.

Свѣтложелтые блики накладываются блѣдножелтымъ карандашомъ,

послѣ чего растушевываются мизинцемъ, затѣмъ покрываются тѣмъ же карандашомъ, но уже штрихами, которыхъ больше не растушевываютъ.

Здѣсь нужно замѣтить еще слѣдующее: въ общемъ очень легко соединить, слить одинъ оттѣнокъ краски съ другимъ, какъ, напримѣръ, темнокрасный съ свѣтлокраснымъ или обратно. Но далеко не такъ легко соединить красный цвѣтъ съ желтымъ, хотя обратное, т. е. растушевка желтаго цвѣта съ краснымъ, производится сравнительно легче. Поэтому при загрунтовкѣ это надо знать и принимать во вниманіе, какой изъ цвѣтовъ будетъ главнымъ (господствующимъ).

Тѣ части, которыя отступаютъ на заднiй планъ рисунка, а также и полутѣни, покрываются зеленоватосиней краской. Однако, ее нужно наносить и растушевывать очень осторожно такъ, чтобы она не мѣшала и не портила лежащихъ подъ нею тоновъ, и чтобы послѣднiе вполнѣ соотвѣтствовали наносимому на нихъ лазоревому оттѣнку. Нужно вообще ограничивать употребленіе въ дѣло этой краски и не накладывать не обдумавши, такъ какъ не всѣ полутѣни требуютъ названнаго оттѣнка. Напримѣръ, получился бы неправильный тонъ, если бы названною краской покрыть розовыя щеки. Поэтому не слѣдуетъ въ началѣ рисовать сразу съ натуры, а лучше упражняться, копируя съ хорошихъ оригиналовъ,—пусть это будутъ картины масляными красками или даже хорошія олеографіи.

Густыя тѣни налагаются одновременно со свѣтовыми бликами; при этомъ получается большая отчетливость и цѣльность впечатлѣнія, вслѣдствіе того, что одинъ тонъ поддерживается и дополняется другимъ. При выборѣ цвѣта карандашей надо обращать вниманіе на то, чтобы каждая часть рисунка, лежащая даже въ тѣни, сохранила хотя немного свой нейтральный цвѣтъ. Поэтому, напримѣръ, румяныя щеки нельзя отдѣлывать коричневой или какой-либо подобной краской, а непремѣнно такой, чтобы сквозь нея хотя сколько-нибудь просвѣчивалъ красный цвѣтъ.

Каждый изъ цвѣтовъ въ тѣни принимаетъ болѣе темный оттѣнокъ, такимъ образомъ въ свѣтлыхъ мѣстахъ онъ долженъ принять болѣе свѣтлый тонъ.

При наложеніи красокъ слѣдуетъ класть тона легче, чѣмъ при загрунтовкѣ, чтобы они казались ярче. Одинаково, на тѣневой или освѣщенной части слѣдуетъ накладывать самые яркіе, теплые и сильные тона на матовую загрунтовку, постепенно сгущая ихъ.

Глазъ дѣлается въ зрачкѣ чернымъ, а радужная оболочка главнаго яблока окрашивается въ коричневый, голубой или другой цвѣтъ, смотря по цвѣту глазъ.

Мы уже кое-что говорили о рисованіи глазъ, но считаемъ нужнымъ еще подробнѣе остановиться на этомъ. Углы глазъ (слезныя впадины) покрываютъ болѣе свѣтлокраснымъ тономъ и на контурѣ наносятъ нѣсколько штриховъ, разумѣется, болѣе темнымъ карандашомъ. Зрачекъ требуетъ нѣсколькихъ ударовъ карандаша, но надо быть при этомъ весьма внимательнымъ, чтобы онъ не вышелъ слишкомъ непрозрачнымъ и рѣзкимъ. Въ послѣднемъ случаѣ кроютъ еще разъ свѣжею краской, которая устранитъ немного эту непрозрачность.

Глазной бѣлокъ дѣлается въ свѣтовой части нѣсколько ярче, а тѣни, гдѣ это требуется, усиливаются. Покрываніе глазного бѣлка всегда представляетъ нѣкоторыя затрудненія: никогда нельзя выражать его совершенно бѣлымъ. При голубоватой загрунтовкѣ рефлексы должны быть сдѣланы съ нѣкоторымъ намекомъ на желтоватый оттѣнокъ для того, чтобы они не казались черезчуръ мягкими.

Ротъ затушевывается въ болѣе сильный красный цвѣтъ, освѣщается и выдѣляется болѣе свѣтлымъ краснымъ тономъ. Въ самыхъ выдающихся частяхъ можно дѣлать рефлексы болѣе переходящими въ бѣлый цвѣтъ, но при этомъ нанесенные свѣтовые блики не должны быть растушеваны, а, напротивъ, должны выдѣляться смѣло и рѣзко.

Разрѣзъ рта вырисовывается густымъ чернобурымъ цвѣтомъ, послѣ этого отдѣлывается болѣе свѣтлымъ. Чтобы пастельному рисунку придать болѣе нѣжный видъ, мы совѣтуемъ всегда отдѣлывать его свѣтлыми цвѣтами, выдѣляющими рисунокъ, а не темными, т.-е. первоначально всегда наносить тона болѣе темные.

IV.

Отдѣлка.

Эта послѣдняя заключается въ томъ, что при окончаніи работы наносятся самые свѣтлые блики на носу, лбу и подбородкѣ. Но отнюдь эти свѣтовые блики не должны быть бѣлыми. Тому, кто уже достаточно опытенъ и, такъсказать, набилъ руку, можно посовѣтовать покрыть рисунокъ мѣстами штриховкой, отъ чего онъ выигрываетъ въ живости; въ случаѣ неопытности, слѣдуетъ лучше ограничиться нѣжною растушевкою, которая не испортитъ изящества рисунка.

Таково исполненіе самаго портрета. Теперь мы можемъ сказать нѣсколько словъ объ аксессуарахъ, заднемъ фонѣ и проч.

ГЛАВА VII.

I.

Заднiй фонъ.

Въ настоящее время дѣлаютъ заднiй фонъ совершено гладкимъ, представляя при этомъ комнату, освѣщенную такимъ образомъ, что ея темная сторона приходится въ освѣщенной части головы, а освѣщенная—въ тѣневой, т. к. при подобномъ искусственномъ освѣщенiи голова выступаетъ рельефнѣе и явственнѣе изъ поверхности задняго фона. Прежде рисовали на заднемъ фонѣ обстановку, соотвѣтствующую положенiю или занятiю лица, представленнаго на портретѣ. Но все же такъ, чтобы болѣе всего вниманiе зрителя приковали къ себѣ черты лица. Эта цѣль достигается вѣрнѣе всего, если соединить на чертахъ лица и самое сильное освѣщенiе и самыя яркiя краски, между тѣмъ, какъ заднiй фонъ, который дѣлается только ради головы, наносятъ самыми тусклыми и неясными тонами. Если, напр., лицо очень темно съ тѣневой стороны, то фонъ въ этой части не долженъ быть слишкомъ темнымъ, такъ какъ иначе контуръ портрета будетъ страдать неясностью.

То же самое можно сказать и про волоса. Если они свѣтлы, то окружающiй фонъ ихъ долженъ быть нѣсколько темнѣе, и, наоборотъ, если темны—то свѣтлѣе. Не слѣдуетъ выбирать для задняго фона красокъ, сильно бьющихъ въ глаза и яркихъ. Въ данномъ случаѣ руководятся основнымъ тономъ, тѣнями и освѣщенiемъ главной фигуры.

При наложенiи задняго фона наносятъ краску сперва чистой штриховкой, начиная со свѣтлой стороны портрета, и, какъ сказано выше болѣе свѣтлымъ тономъ. Затѣмъ ее хорошо растушевываютъ пальцемъ и переходятъ, но направленiю болѣе темной поверхности, или, лучше сказать, въ болѣе темную тушевку съ переведенными штрихами, безъ опредѣленныхъ границъ. Очень красиво выглядитъ заднiй фонъ, если его отдѣлать сверху перекрестной штриховкой.

Для портретовъ со свѣтлымъ цвѣтомъ лица употребляютъ преимущественно фона коричневые, красноватые или зеленоватые, такъ какъ они производятъ прiятное впечатлѣнiе, тогда какъ для болѣе смуглаго цвѣта тѣла лучше придавать фону сѣроватый или синеватый оттѣнокъ.

ГЛАВА VIII.

О сохраненіи пастельныхъ рисунковъ.

Въ заключеніе мы приведемъ нѣсколько рецептовъ для сохраненія пастельныхъ рисунковъ. Конечно, наилучшее средство, это держать картину за стекломъ, при чемъ рамка заказывается такая, чтобы она имѣла двойные пазы, чтобы стекло отнюдь не прикасалось къ рисунку. Вмѣсто подобной рамы можетъ служить паспарту. Но не всѣ имѣютъ возможность держать рисунки въ рамкахъ, другіе предпочитаютъ сохранять ихъ въ папкахъ.

Поэтому мы укажемъ нѣсколько способовъ дѣлать рисунокъ нестираемымъ.

Рецептъ I. Растворяютъ въ хорошемъ спиртѣ, при непрерывномъ нагрѣваніи, леденцовый сахаръ. Образующійся при этомъ паръ направляютъ на пастельный рисунокъ съ его изнанки. Пары, проникая сквозь бумагу, укрѣпляютъ пастельныя краски, не нарушая ихъ красоты и мягкости.

На 30 грамовъ спирта надо брать около 4 грамъ леденцоваго сахару. Понятно, что если нагрѣвать легко воспламеняющійся спиртъ не въ водяной ванѣ, то онъ можетъ загорѣться.

Рецептъ II. 90 грамъ рыбьяго клея разрѣзаютъ на тонкія полоски и размягчаютъ въ теченіе сутокъ въ крѣпкомъ уксусѣ. Затѣмъ приливаютъ литръ теплой воды и размѣшиваютъ растворъ деревянною щепочкой до тѣхъ поръ, пока клей не распустится совсѣмъ. Затѣмъ наливаютъ полученную жидкость въ глиняную чашку и ставятъ въ глиняную ванну, подогрѣваемую углями. Но надо смотрѣть, чтобы клей не пригорѣлъ. Когда растворъ готовъ, его фильтруютъ, сливаютъ въ бутылку и наливаютъ сверху равное по объему количество очищеннаго спирта. Содержимое бутылки, при сильномъ взбалтываніи, хорошо перемѣшивается.

Рисунокъ, предназначенный къ фиксировкѣ, растилаютъ на гладкомъ столѣ, лицомъ книзу, или, что еще лучше, двое помощниковъ держатъ его растянутымъ въ горизонтальномъ положеніи, послѣ чего третій обмакиваетъ плоскую и широкую кисть въ готовый растворъ и смазываетъ изнанку рисунка до тѣхъ поръ, пока жидкость не впитается въ бумагу насквозь, а краски сдѣлаются блестящими и нѣсколько сырыми. При первомъ же смазываніи жидкость хорошо пропитываетъ бумагу, вслѣдствіе губчатости бумаги и гигроскопичности красокъ. Затѣмъ слѣдуетъ вторичное смазываніе, но только по возможности быстрое и равномѣрное,



29.

Третьяковская галлерея.

чтобы не вышло пятенъ. Наконецъ, рисунокъ просушивается въ тѣни, послѣ чего краски опять пріобрѣтаютъ первоначальную свѣжесть.

При этомъ краски будутъ настолько прочны, что можно обтирать рисунокъ сырою тряпкой, не боясь испортить его

Рецептъ Ш. Можно также примѣнять и новое фиксирное средство; стоитъ только разбавить спиртомъ готовый и имѣющійся въ продажѣ фиксативъ Шенфельда и спрыснуть имъ рисунокъ. Однако, лучше производить это спрыскиваніе въ нѣсколько пріемовъ, понемногу, чѣмъ за разъ, при чемъ краски могутъ расплыться, и никакое искусство не будетъ уже въ состояніи исправить рисунокъ.

Считаемъ долгомъ прибавить еще, что Шенфельдъ пустилъ въ продажу фиксативъ, обладающій всѣми хорошими качествами, но при условіи употребленія его же пастельныхъ карандашей и его бумаги.

Кромѣ этого, въ продажѣ существуетъ еще нѣсколько фиксативовъ, при которыхъ приложены указанія ихъ употребленія.

Касаясь живописи мы должны еще упомянуть о живописи *гуашью.*

Въ сущности гуашь—это разновидность акварели. Акварельныя краски не накладываются на бумагу въ чистомъ видѣ, но съ примѣсью бѣлилъ. Конечно, при этомъ онѣ теряютъ свою прозрачность, становятся грязноватыми, холодными и безжизненными. Но за то писать гуашью гораздо легче, такъ какъ можно накладывать одинъ тонъ на другой, точно такъ же, какъ въ масляныхъ краскахъ. Бѣлила, примѣшанныя къ акварели, дѣлютъ послѣднія болѣе или менѣе густыми, смотря по количеству ихъ. Вообще же бѣлила въ акварельной живописи не допустимы; развѣ только въ тѣхъ случаяхъ, когда на совершенно темномъ фонѣ надо сдѣлать совершенно свѣтлыя точки, напр., на ночномъ небѣ—звѣзды и т. п.

Живопись на тканяхъ, шелковыхъ вѣерахъ, кожѣ, газѣ и т. под. Украшенія на бархатѣ, атласѣ и разныхъ тканяхъ, живопись по фарфору, стеклу, кожѣ и дереву.

Часть II.

ГЛАВА I.

Есть много различныхъ способовъ живописи на тканяхъ акварелью, гуашью и масляными красками. Способы эти частью мѣняются, смотря по характеру работы и самой ткани, на которой работаютъ. Въ настоящемъ очеркѣ мы помѣстимъ необходимыя для этой работы объясненія, такъ какъ предполагаемъ въ читателѣ, прочитавшемъ полную школу художественной живописи изданія О. М. Брилліянтовой, полное знакомство съ живописью масляными красками вообще, а поговоримъ о живописи на тканяхъ акварелью, гуашью и т. п. Главнымъ же образомъ остановимся на живописи масляными красками на бархатѣ, атласѣ, газѣ и нѣкоторыхъ другихъ тканяхъ.

Мы преслѣдуемъ ту довольно серьезную цѣль—это развить вкусъ къ этого родаживописи и дать возможность занимающимся имъ, со временемъ при помощи живописи, улучшить свое благосостояніе.

Въ Россіи только очень немногіе любители, а еще болѣе любительницы занимаются живописью на вѣерахъ, гобелинахъ, панно и вообще на всѣхъ шелковыхъ матеріяхъ. Мы можемъ сказать, что живопись на тканяхъ не только прибыльна, но даже можетъ дать весьма значительную сумму денегъ, могущихъ служить обезпеченіемъ не только для одного человѣка, но и для цѣлой семьи. Но мы смотримъ на это какъ на пустую забаву. Во Франціи и Германіи живопись на тканяхъ привилась очень прочно. Фабриканты не успѣваютъ заготовить достаточное количество вѣеровъ, экрановъ и панно для всякого рода обивки.

Всѣ эти вещи не только изящны, но и художественны, и только немногіе полагаютъ, что эти предметы роскоши никому не нужны.

Вообще въ Россіи относятся совершенно безучастно ко всѣмъ предметамъ изящества и роскоши.

Мы будемъ счастливы, если сумѣемъ помочь любителямъ украсить свое жилище произведеніями, тѣмъ болѣе дорогими, если всѣ они будутъ носить отпечатокъ личнаго вкуса и творчества.

---

*) Заимствуемъ у Karl Robert'а и у нѣкоторыхъ другихъ авторовъ.

Въ настоящее время лучшими художниками на вѣерахъ, панно, экранахъ, гобеленахъ и т. п. являются безусловно японцы и китайцы.

Вѣера и экраны.

Шелкъ продается вообще совершенно подготовленнымъ для вѣеровъ, вымоченнымъ въ растворѣ квасцовъ, высушенный и очищенный отъ всѣхъ жировъ, однимъ словомъ, совершенно готовый къ воспринятію красокъ.

Нашъ совѣтъ лучше покупать уже натянутые вѣера, которые въ продажѣ существуютъ различныхъ видовъ и самыхъ причудливыхъ формъ.

Повторяемъ, что касается живописи на вѣерахъ вовсе не надо строго придерживаться моды, а прибѣгать къ личной фантазіи. Конечно, лучше брать современные сюжеты, или же историческіе. Можно заимствовать сюжеты съ XVII или XVIII столѣтія.

Выборы сюжетовъ.

Многіе задумываются о выборѣ сюжетовъ. Этотъ вопросъ мы теперь постараемся рѣшить. Сюжеты, къ какому бы стилю не принадлежали, должны быть различными. Это зависитъ отъ рода тканей, на какой вы будете работать.

Газъ и шелкъ—матеріи очень хрупкія и сравнительно непрочныя, почему ихъ и не стоитъ украшать кропотливою работою.

Ею можно воспользоваться работая на вѣерахъ изъ кожи, прочность которыхъ болѣе надежная.

Жанровые сюжеты, заимствованные съ этамповъ восемнадцатаго вѣка, аллегорическія картины, копированныя главнымъ образомъ съ картинъ извѣстныхъ художниковъ и въ особенности, копіи съ хорошихъ коллекцій плафоновъ всѣхъ эпохъ, а равно и нашей, различные орнаменты украшенныя фигурками дѣтей, все это очень подходитъ для живописи по шелку, а также на вѣерахъ изъ кожи.

Повторяемъ, что работа на шелку должна быть болѣе крупная, такъ какъ самый отливъ шелка украшаетъ рисунокъ.

Красивые букеты цвѣтовъ на темномъ фонѣ очень хороши, хотя работа на нихъ грубѣе.

Напротивъ, на вѣерахъ изъ кожи требуется живопись болѣе миніатюрная, болѣе тщательная и тонкой отдѣлки. Головки фигурокъ лучше всего дѣлать чистыми акварельными красками, какъ это дѣ-

лаютъ *Leloir* и ихъ подражатели *de-Cuvillon*, работы этихъ мастеровъ озадачиваютъ и прельщаютъ свободой кисти, почему произведенія ихъ цѣнятся очень высоко. Одежда и всѣ остальные аксессуары дѣлаются гуашью нѣжными ударами тонкой кисточки. Различные предметы, цвѣты и фигурки на вазѣ должны быть какъ можно меньше и эфирнѣе, и отнюдь не занимать всей поверхности вѣера, а быть по ней разбросанными.

Золотые предметы, птицы и растенія, разбросанные въ японскомъ стилѣ, имѣютъ на вѣерахъ прелестный видъ; для составленія подобнаго рода рисунковъ служатъ маленькіе, недорогіе альбомы, которые можно купить въ любомъ магазинѣ японскихъ или китайскихъ вещей.

Обыкновенный вѣеръ состоитъ изъ плоскости, имѣющей форму сегмента круга. Эта плоскость называется листомъ. Чаще же всего его дѣлаются изъ двухъ кусковъ, наклеенныхъ одинъ на другой. Иногда его дѣлаютъ изъ бумаги, покрытой козлиной кожей, извѣстной подъ названіемъ шевровой.

Легкій атласъ, газъ, тюль и крепъ также употребляются какъ основной матеріялъ для листа или же для наклейки, для той же цѣли употребляютъ иногда и тонкій пергаментъ.

Листъ укрѣпляется въ оправѣ въ видѣ черенковъ, все равно, изъ какого бы матеріяла она ни была бы сдѣлана. Число пластинокъ, образующихъ шейку вѣера равняется числу складокъ листа, которыхъ бываетъ отъ двѣнадцати до двадцати четырехъ.

Для того, чтобы укрѣпить листъ въ оправѣ, его помѣщаютъ передъ этимъ въ форму, которую дѣлаютъ изъ двухъ листовъ очень твердаго и раньше уже собраннаго въ складки тонкаго картона.

Форму закрываютъ и зажимаютъ, отчего на листѣ получаются неизгладимыя складки. Въ промежуткѣ между этими складками вводятъ мѣдныя пластинки, называемыя зондами. Хвосты этихъ зондъ остаются открытыми и имѣютъ въ среднемъ длину около четырехъ дюймовъ. Ихъ украшаютъ ажурной работой: рѣзьбой или позолотой. Зонды въ ткани вѣера оканчиваются стрѣлообразно и всю длину стрѣлъ выдѣлываютъ обыкновенно изъ тонкаго и гибкаго дерева.

Они имѣютъ длину листа, который и поддерживаютъ въ натянутомъ состояніи.

Два крайнихъ зонда по обѣимъ бокамъ вѣера остаются всегда открыты, такъ какъ ихъ дѣлаютъ гораздо шире и толще. Длина ихъ равняется длинѣ всего вѣера. Они охраняютъ весь вѣеръ, когда онъ сложенъ.

Эти двѣ боковыя пластинки называются классными или же *крыш-*

ками вѣера и имѣютъ обыкновенно въ самомъ широкомъ мѣстѣ отъ десяти до двѣнадцати линiй.

Крышки и зонды съ готовыми головками продаются въ готовомъ видѣ и ихъ нетрудно получить въ Москвѣ и въ главныхъ провинцiальныхъ городахъ. Листы вѣеровъ въ большинствѣ случаевъ приготовляются въ Парижѣ, гдѣ дѣлаютъ и рисунки, которые потомъ гравируются, литографируются, наклеиваются, раскрашиваются и обводятся бордюромъ. Все богатство листа вѣера заключается или въ живописи гуашью. или же въ золотомъ бордюрѣ; очень часто художники имѣющiе даже крупный талантъ дѣлаютъ свои рисунки гуашью.

Бордюры дѣлаются лакъ мордапомъ при помощи кисточки и затѣмъ покрываются сусальнымъ золотомъ.

Самые богатые вѣера—это тѣ, на которыхъ сдѣлана рельефная работа.

Дерево вѣера проходитъ черезъ слѣдующiя руки—пильщика, фасонщика, полировщика, рѣзчика, гравера. позолосчика. А листы вѣера черезъ руки типографщика, наклейщика, художника или раскрашивальщика.

Несмотря на это, есть вѣера стоющiе въ Парижѣ по 5 сантимовъ (около 3-хъ коп.) за штуку. Кромѣ вышеописанныхъ, существуютъ еще и вѣера складные; всѣ составныя части дѣлаются ихъ того же матерiяла, т.-е. шелка или газа.

Вѣера эти, конечно, дороже обыкновенныхъ, но все же они не особенно дороги.

Неудобство ихъ заключается въ томъ. что не такъ хорошо приворятъ въ движенiе воздухъ, зато имѣютъ блестящiй видъ и гораздо удобнѣе обыкновенныхъ.

Складные вѣера бываютъ и очень дорогими: иногда они украшаются драгоцѣнными камнями, а оконечность ихъ обыкновенно оклеивается бѣлымъ лебяжьимъ пухомъ.

ГЛАВА II.

Раскрашиванiе.

Акварельными и гуашными красками самое удобное писать какъ на шелку, такъ и на кожѣ.

Рисуя фигурки на вѣерахъ, надо головки и обнаженное тѣло дѣлать акварелью, а всѣ аксессуары, какъ-то: драпировки, цвѣты, мебель дѣлаютъ гуашью. Такимъ образомъ мы получаемъ очень тонкую

и художественную работу. Контрасты акварели и гуаши дѣлаютъ работу неподражаемой. Акварель прозрачна, такъ какъ черезъ нее просвѣчиветъ ткань, гуашь же даетъ рисунку полноту благодаря своему блеску и плотности. Вообще цвѣты необходимо дѣлать гуашью, о чемъ мы и будемъ говорить впослѣдствіи.

Для смѣшанной живописи на вѣерахъ употребляютъ исключительно полусырыя акварельныя краски и одинъ флаконъ лучшихъ бѣлилъ.

Употребляя гуашь въ первый разъ. надо имѣть въ виду. что желтоватую жидкость, находящуюся на ея поверхности, надо слить (эта жидкость предохраняетъ гуашь отъ порчи). а самую краску разболтать, прибавивъ къ ней нѣсколько капель воды (дистилированной). Воду прибавляютъ ъс небольшимъ количествомъ гумміарабика. Впрочемъ отъ гумміарабика гуашь очень скоро высыхаетъ и трескается. о все же липкая связывающая смѣсь необходима, но ею надо пользоваться очень аккуратно.

Лицамъ, которыя не каждый день работаютъ и для которыхъ живопись на вѣерахъ не доставляетъ средствъ къ существованію, мы можемъ рекомендовать фаянсовую палитру или же фарфоровую тарелку.

Краски размѣщаютъ на краяхъ палитры; между красками и серединой палитры составляютъ отѣнки цвѣтовъ.

Когда требуется какой-либо цвѣтъ въ избыткѣ, то его приготовляютъ на самой серединѣ палитры. Если же требуется сдѣлать смѣсь изъ нѣсколькихъ цвѣтовъ, то начинаютъ смѣшивать съ краевъ палитры и такимъ образомъ весь ненужный излишекъ этихъ оттѣнковъ остается посрединѣ и его легко удалить при помощи губки.

Когда работаютъ гуашью, то для сохраненія и чистоты красокъ надо часто промывать палитру. Фаянсовая тарелка все же является лучшей палитрой.

Для рисованія очень хорошими кистями являются изъ куньяго и бѣличьяго волоса.

Куній волосъ предпочтительнѣе для нѣжныхъ работъ—бѣличій для цвѣтовъ.

Краски.

Перечислимъ здѣсь составъ красокъ необходимыхъ художнику для живописи на вѣерахъ.

Кобальтъ синій (Bleu cobalt), Ультрамаринъ, Берлинская лазурь (Bleu de Prusse clair), Индѣйская желтая (jaune indien), Гуммигутъ Gomme gutte), Киноварь (Vermillon), Карминъ экстра (Carmin extra),

Индѣйская красная (Rouge indien), Изумрудная зеленая (Vert émeraude), Свѣтлый крапъ-лакъ (Laque de gärance claire), Коричневая красная (Brun rouge), Коричневая Madder (Brun de Madder), Сіенская земля (Terre de Sienne brûlée), Ванъ Дика коричневая (Brun Van Dyck), Віолетъ-Маджента (Violet Magenta), Цвѣтная сепія (Sépia colorée), Умбра (Terre d'ombre naturelle), Жженная слоновая кость (Noir d'ivoire), Соковая зелень (Vert de vessie).

Къ этому можно еще прибавить три банки гуаша, напр., яркой зелени (cendre uerte), сурику (roupe de satnrue), свѣтло желтаго хрома (le chrome clair), кромѣ бѣлилъ, которыя всегда необходимы Ostolle въ своемъ прелестномъ маленькомъ руководствѣ: „Искусство живописи на вѣерѣ", указываетъ способъ, по которому всякій легко можетъ приготовить себѣ любую краску въ случаѣ, если таковой нельзя достать въ жидкомъ видѣ. „Купите", говоритъ онъ, „нужныя вамъ краски въ видѣ плитокъ, которыя вы почти всегда и вездѣ достанете, положите ихъ наканунѣ дня употребленія въ маленькія, но глубокія фарфоровыя чашечки, наполните эти послѣднія фильтрованной *) водою такъ, чтобы ею были цѣликомъ покрыты плитки красокъ, и оставьте ихъ въ такомъ положеніи на всю ночь.

Нѣкоторыя темы для рисунковъ на вѣерахъ.

1) Двѣ женщины.

Правая фигура. Молодая женщина блондинка. Оттѣнокъ кожи сурикъ и крапъ, лакъ—для щекъ и ушей, тѣмъ же тономъ дѣлаются локти и ладони.

Волосы дѣлаютъ желтой охрой, въ мѣстахъ болѣе освѣщенныхъ немного сурику. Полутѣнь тѣ же краски съ прибавкою жженой сіенны. Для тѣни берется та же краска, что и для полутѣней и къ ней прибавляютъ жженой слоновой кости.

Къ банту намъ придется впослѣдствіи вернуться, чтобы оттѣнить его кобальтомъ и легкимъ гри-пайномъ.

Темныя части платья дѣлаются сепіей и синей минеральной, оттѣнивается же платье прибавленіемъ жженной слоновой кости. Изнанка же матерій дѣлается оттѣнкомъ сѣро-зеленымъ, составленнымъ изъ гри-пайна, жежноній сіенны и изумрудной зеленой.

Розовыя части платья. Общій тонъ—легкій сурикъ, болѣе темный въ мѣстахъ, покрытыхъ тѣнью.

Зеленыя части платья. Зеленая изумрудная, индѣйская желтая и лакъ-карминъ. Къ тѣнямъ прибавляютъ немного ультрамарина.

*) Ostolle: „Искусство живописи на вѣерѣ".

Желтые цвѣты. Индѣйская желтая.

Бѣлыя части платья. Въ мѣстахъ, покрытыхъ тѣнью, берется гри-пайнъ съ легкимъ оттѣнкомъ желтой охры вблизи лоснящихся бликовъ.

Клѣтка. Общій тонъ—желтая охра, оттѣненная гри-пайномъ.

Бантъ. Rouge de saturne и розовый крапъ.

Оттѣнокъ кожи. Сурикъ и крапъ-лакъ для щекъ и ушей, а также для локтей и ладоней крапъ-лакъ, усиленный сурикомъ.

Волосы. Главнымъ образомъ идетъ охра, въ мѣстахъ болѣе освѣщенныхъ—прибавляютъ немного сурику; полутѣнь—тѣ же краски съ прибавкою жженной сіенны; тѣнь—для нея берется та же краска, что и для полутѣней, и къ ней прибавляютъ жженной слоновой кости.

Кушакъ. Общій тонъ въ мѣстахъ болѣе освѣщенныхъ дѣлается, главнымъ образомъ, карминомъ съ прибавленіемъ къ нему немного минеральной синей. Для мѣстъ же, покрытыхъ тѣнью, берется, главнымъ образомъ, минеральная синяя и нѣсколько капель лакъ-кармина.

Желтыя части платья. Общій тонъ—индѣйская желтая и желтая охра; тѣнь—общимъ тономъ съ прибавкою жженной слоновой кости и кобальта. Въ мѣстахъ, гдѣ нужно усилить тонъ, берется жженная сіенна и слоновая кость.

Цвѣточки. Розы дѣлаются крапъ-лакомъ и киноварью; листья—зеленой изумрудной.

Синія части платья. Для нихъ берется минеральная синяя съ прибавленіемъ капли жженой охры; полутѣни дѣлаются усиленіемъ той же минеральной синей, а тѣни прибавленіемъ къ ней жженной слоновой кости.

Пастушеская свирѣль. Общій тонъ—желтая охра, къ которой прибавляется въ тѣневыхъ мѣстахъ, жженная слоновая кость.

ГЛАВА III.

О живописи на газѣ.

Гризель, краски, золото и бронзовые порошки.

Для того, чтобы натянуть листъ вѣера изъ газа, надо пользоваться булавками съ большими черными головками, такъ какъ, во-первыхъ ими удобнѣе растягивать газъ по всѣмъ направленіямъ, а, во-вторыхъ, они не оставляютъ послѣ себя такихъ большихъ дыръ, какъ гвозди.

Если не имѣется подъ рукою картона, то лучше всего подкладывать подъ газъ двѣ или три ручки отъ кисточекъ такъ, чтобы немного поднять матерію. Нечего опасаться разорвать газъ; необходимо, кромѣ того, значительное число булавокъ, чтобы его возможно туже натянуть.

Кто часто дѣлаетъ вѣера изъ газа, то лучше всего пріобрѣсти деревянную форму, т.-е. обыкновенную чертежную доску, въ серединѣ которой вырѣзана насквозь форма вѣера, причемъ вырѣзанное пространство должно быть на одинъ сантиметръ меньше вѣера.

На такую доску натягиваютъ газъ при помощи небольшихъ кнопокъ со стальными головками, поступая при этомъ такъ, какъ поступаютъ при натягиваніи шелка, т.-е. начиная прикалывать съ середины краевъ и переходя послѣ этого на бока.

Гризель и камни на черномъ газѣ чрезвычайно эффектны, и мы полагаемъ, что они имѣютъ видъ гораздо болѣе привлекательный, чѣмъ на шелку, благодаря тому, что самая ткань болѣе прозрачна. Шелкъ болѣе плотенъ и однообразенъ, и вѣера изъ него тяжелы, особенно черные, которые имѣютъ видъ траура.

Напримѣръ, экранъ. Сюжетомъ для рисунка мы выберемъ молодую женщину въ воздухѣ передъ вѣткою боярышника въ цвѣтахъ. Около этой женщины находится только фигурка амура и какъ мы уже ранѣе говорили, что газъ не терпитъ сюжетовъ, покрывающихъ всю его поверхность, и отягтяющихъ такимъ образомъ общій видъ. Такимъ образомъ, въ случаѣ желанія имѣть вѣеръ изъ газа, непремѣнно заполненный рисунками, то матерію листа дѣлятъ на три медальона, украшенные каймою изъ ленты, то въ каждомъ изъ нихъ помѣщаютъ только по одной фигурѣ.

Чтобы перевести контуръ рисунка на газъ, необходимо подложить подъ газъ какую-либо плоскую твердую подкладку, а если вы работаете на картонѣ, который вырѣзанъ въ формѣ рамы, и если при этомъ слѣдовали способу, который мы вамъ указали, то необходимо вынуть подложеные подъ газъ ручки кисточекъ, такъ какъ иначе вы можете, если не разорвать газъ, то во всякомъ случаѣ сильно измять его.

Самое лучшее—перевести рисунокъ на газъ, ранѣе чѣмъ его натягивать.

Слѣдуетъ выбрать наиболѣе подходящій тонъ гризели, что весьма важно, такъ какъ при однообразности краски и наложеніи слоя на слой болѣе трудно достигается художественный эффектъ.

Строго говоря, гризель не мѣстный тонъ, а общій колоритъ.

Лучше всего взять для этого мелкій нѣжно-сѣрый оттѣнокъ, соста-

вленный изъ бѣлой краски, жженной слоновой кости, гри-пайна и кобальта.

Когда желаютъ получить болѣе теплый оттѣнокъ, то кобальтъ замѣняютъ ультрамариномъ. Этимъ тономъ красятъ слегка весь рисунокъ.

Затѣмъ блики покрываютъ тѣмъ же общимъ тономъ, но только сильно разведеннымъ водою.

Такимъ образомъ получится плоскій однообразный рисунокъ, на которымъ фигуры представляются вродѣ силуэтовъ. оКгда этотъ первый слой краски достаточно высохнетъ, начинаютъ красить выступающія части самымъ густымъ тономъ, начиная съ тѣневыхъ мѣстъ и переходя въ стороны, болѣе выдающіяся и освѣщенныя.

Получается плоскій однообразный рисунокъ, на которомъ фигуры получаются какъ бы силуэтами. Когда этотъ первый слой краски достаточно высохнетъ, начинаютъ красить выступающія части наиболѣе густымъ тономъ, начиная съ тѣневыхъ мѣстъ и переходя въ стороны, болѣе освѣщенныя. При выдѣленіи драпировокъ поступаютъ точно также, слѣдуя по направленію складокъ и, когда весь рисунокъ подготовленъ, берутъ тонкую кисточку, чтобы выработать его и отдѣлать всѣ мелочи.

Послѣ этого тона тѣней и свѣта уже сдѣланы и детали выработаны, вы будете имѣть уже готовый рисунокъ, только грубо набросанный и не имѣющій тонкости, требующейся отъ рисунка при близкомъ его разсматриваніи. Поэтому постараемся смягчить его тона и окончательно выработать весь рисунокъ, не портя при этомъ ни его формы, ни его выпуклостей.

Для чего употребляютъ нижеслѣдующіе способы: Во-первыхъ, стушевываютъ всѣ переходы тоновъ при помощи пунктированія, т.-е. маленькими точечками концомъ острой кисточки; точки эти дѣлаются на краяхъ болѣе освѣщенныхъ мѣстъ; по другому—при помощи равномѣрно-тонкой штриховки, которая придаетъ работѣ болѣе твердости. Нѣкоторые художники употребляютъ только чистую воду и при помощи ея сливаютъ (размываютъ) тона и дѣлаютъ мягкіе переходы, чѣмъ достигаютъ гораздо большей бархатистости и нѣжности въ работѣ.

Камеи всѣхъ оттѣнковъ исполняются такъ же, какъ и гризель, причемъ измѣняется только оттѣнокъ краски.

Въ концѣ концовъ очень хорошій переходъ отъ гризели и камей къ настоящей живописи—это употребленіе гризели съ оттѣнками. Способъ этотъ, указанный уже *M. Ostolle,* очень простъ и можетъ дать хорошіе результаты, превосходящіе иногда даже настоящую живопись;

особенно это замѣчается у тѣхъ, кто не имѣетъ достаточно опытности въ живописи.

„Когда вы набросите,—говоритъ онъ,—вчернѣ эскизъ, то, прежде чѣмъ отдѣлывать, покрывайте его легкими тонами слѣдующихъ красокъ: тѣло—свѣтлымъ сурикомъ, платье—синей, розовой, желтой и т. д. Такимъ же образомъ вы получите равномѣрность фона и на облакахъ, растительности и пр., при этомъ на сѣрую краску нужно класть синюю, сѣро-розовую или сѣро-зеленую, однимъ словомъ, ту, которая, по варемя мнѣнію, будетъ лучше подходить; для листьевъ вы на зеленую наложите какую-нибудь другую краску, для аксессуаровъ еще другую и будете, такимъ образомъ, продолжать работу, какъ при гризели.

Такимъ образомъ вы можете работать на шелкѣ всѣхъ цвѣтовъ, обращая только при этомъ вниманіе на то, чтобы по возможности для мѣстнаго колорита вашей гризели подбирать дополнительный цвѣтъ къ цвѣту шелка“.

Что же касается живописи золотомъ, серебромъ и разноцвѣтной бронзой, она имѣетъ блестящій видъ и на нашъ взглядъ не была до сего времени достаточно обработана спеціалистами. Хотѣлось бы, чтобы художники, рисующіе на вѣерахъ, старались употреблять въ дѣло разноцвѣтную бронзу въ большей степени, какъ это дѣлаютъ миніатюрщики, которые, хотя это вовсе и не ихъ дѣло, все-таки умѣютъ извлечь изъ бронзы пользу.

Для газа годится одно только золото. Бронза же, кажется, на немъ слишкомъ тяжелою, и то, если употребить ее только въ одномъ тонѣ, согласующемся съ оттѣнкомъ газа. Все же къ черному газу, самому красивому изъ всѣхъ подходитъ исключительно одно золото.

Украшеніе должно быть возможно проще, сдѣлано плоско и широко; тѣнь должна получаться отъ просвѣчиванія самой матеріи. На подобныхъ вѣерахъ особенно хорошій видъ представляютъ японскіе рисунки. Очень недурны также фантастическіе національные рисунки.

Какъ золото, такъ и бронзу надо имѣть самаго хорошаго качества; разжижаютъ ихъ гуммiарабикомъ, разведеннымъ въ водѣ, въ крайнемъ случаѣ фиксативомъ для бронзированія и употребляютъ какъ и обыкновенныя краски.

ГЛАВА IV.

О выборѣ цвѣтовъ въ составленіи украшеній.

Композиція цвѣтовъ, какъ декоративныхъ украшеній, очень сложна, почему мы и будемъ о ней говорить вкратцѣ. Поговоримъ пока о спо

собахъ расположенія и группированія цвѣтовъ въ живописи на вѣерахъ и различныхъ панно и бездѣлушекъ изъ тканей.

Мы уже говорили раньше объ японскихъ альбомахъ, которые можно достать въ столицахъ и нѣкоторыхъ большихъ провинціальныхъ городахъ.

При разсматриваніи этихъ альбомовъ, мы убѣждаемся, что японцы несомнѣнно крупные художники и дошли положительно до совершенства. Несмотря на крайнюю упрощенность рисунка и своеобразный его характеръ, они доводятъ упрощенія формы почти до геометрической фигуры, послѣ чего раскрашиваютъ, чтобы оживить. Если эти слова несовсѣмъ понятны, то мы постараемся нѣсколько разъяснить ихъ.

Допустимъ, что вы видите какой-либо цвѣтокъ и захотите срисовать его съ тѣми мелочами, какія на немъ замѣчаете. Это уже будетъ почти полное фотографированіе цвѣтка.

Если же вы сгруппируете извѣстное количество цвѣтовъ и помѣстите ихъ въ раму, то все-таки съ васъ будутъ требовать того же. Напротивъ, если вы пропускаете въ вашей работѣ всѣ детали и выражаете форму цвѣтовъ только простыми линіями, не обращая при этомъ вниманія на семейство, къ которому принадлежитъ данный цвѣтокъ, и если, кромѣ вышесказаннаго, вы не особенно старательно выкрасите вашъ рисунокъ, какою-либо для цвѣтовъ подходящей краскою, будь это синяя, желтая, красная, бѣлая и др., то зритель будетъ требовать отъ васъ только хорошій видъ рисунка, какъ украшенія, не вдаваясь въ подробности; онъ будетъ очарованъ вашимъ произведеніемъ, тѣми поэтическими чувствами, которые они на него навѣютъ.

Въ этомъ и состоитъ все преимущество декоративнаго искусства. Оно говоритъ болѣе душѣ, нежели глазамъ и выражается вѣрностью болѣе или менѣе эффектной обманчивой картины или же сознательнымъ талантомъ художника и совершенствомъ постановки его дѣла, смотря по вкусамъ его эпохи, или же благодаря собственнымъ нововведеніямъ.

Такимъ образомъ, если кто желаетъ нарисовать на вѣерѣ и на экранѣ цвѣтокъ, который бы служилъ декоративнымъ украшеніемъ, то онъ долженъ придерживаться середины между этими двумя принципами, т.-е. слѣдовать отчасти, какъ одному, такъ и другому. Въ самомъ дѣлѣ, если какой-нибудь предметъ, какъ напр., вѣеръ, сдѣланъ не съ тою цѣлью, чтобы его пристально разглядывали, а только видѣли его мелькомъ во время его непрерывныхъ движеній, то намъ кажется, что рисунки, украшающіе его, должны быть насколько возможно просты, хотя съ другой стороны, цвѣта красокъ должны быть какъ можно ярче, веселѣе и красивѣе, такъ какъ, несмотря на движеніе, предметъ этотъ виденъ вблизи.

ГЛАВА V.

О композиціи украшеній.

Какъ и въ примѣненіи цвѣтовъ, такъ и фигуръ, правила композиціи можно привести къ двумъ основнымъ принципамъ. Къ сосредоточиваніемъ эффекта на главномъ предметѣ, или же его эксессуарахъ. Мы начали говорить о цвѣтахъвообще, поэтому и закончимъ ихъ композиціей.

Во всякомъ случаѣ только одинъ изъ группы цвѣтовъ долженъ господствовать надъ остальными, какъ своею вполнѣ развитою формою, такъ и силою освѣщенія, т.-е. цвѣтокъ, избранный вами за центръ рисунка, долженъ во многомъ превзойти силой своего освѣщенія всѣ другія. Послѣднія же должны быть раскрашены по нисходящей силѣ тоновъ, иначе говоря, чѣмъ дальше находится отъ главнаго цвѣтка, тѣмъ слабѣе долженъ быть его тонъ и, конечно, и его окраска. Не слѣдуетъ отягощать рисункомъ листъ вѣера. Такимъ образомъ, если главный цвѣтокъ помѣщенъ на срединѣ, то вовсе не требуется. чтобы онъ былъ окруженъ непремѣнно другими цвѣтами. Можно увеличить рисунокъ, продливъ во всѣ стороны почки, вѣтки и сучки этого цвѣтка. Въ томъ случаѣ, если цвѣтокъ, служащій основаніемъ композиціи, помѣщенъ сбоку вѣера, у одной изъ его крышекъ и только немного переходитъ за срединную линію вѣера—этотъ родъ рисунка теперь особенно въ модѣ,—то другую половину вѣера вовсе нельзя оставить безъ всякаго рисунка, а необходимо нарисовать либо оторванный цвѣтокъ, или же бабочку или кусочекъ какого-нибудь пейзажа.

Въ этомъ случаѣ необходимо сохранять перспективу, безъ которой весь рисунокъ будетъ совершенно испорченъ. Мы особенно говоримъ о воздушной перспективѣ, состоящей въ томъ, чтобы силуэты задняго плана, въ данномъ случаѣ сильно уменьшенные, красились всѣми оттѣнками синей, сѣрой или же фіолетовой краской, причемъ оттѣнокъ этихъ красокъ долженъ быть очень блѣднымъ. Не слѣдуетъ безусловно никогда рисовать на первомъ планѣ шейки вѣера незначительные предметы, несоразмѣрные съ украшеніями противоположной стороны. Подъ предлогомъ, что предметъ этотъ долженъ быть помѣщенъ на задній планъ.

Вовсе не слѣдуетъ рисовать на шейкѣ вѣера, которая служитъ какъ бы перспективой, какъ и линія земли, ничего другого, какъ только предметы перваго плана, пропорціонально главнымъ предметамъ украшенія.

Красота исполненія зависитъ исключительно отъ примѣненія указанныхъ принциповъ. Нѣкоторые утверждаютъ, что всѣ колера должны быть наложены рядомъ, но мы утверждаемъ противное. Конечно, красный, помѣщенный съ зеленымъ очень рѣжетъ глаза, но переходъ можно сдѣлать совершенно незамѣтный. Мы полагаемъ, что можно располагать всѣ краски какъ угодно, съ тѣмъ только, чтобы сила ихъ тона не была во всѣхъ одинакова. Такимъ образомъ можно соблюдать элементарный принципъ уменьшенія силы тоновъ.

ГЛАВА VI.

Объ употребительнѣйшихъ цвѣтахъ въ живописи на вѣерахъ

О нѣкоторыхъ краскахъ.

Бѣлая. Въ данное время не принято рисовать цвѣтовъ на вѣерахъ безъ оттѣненнаго фона, неба или же какихъ-либо фантастическихъ украшеній. Поэтому бѣлые цвѣты, напримѣръ, розы, лиліи и проч., выступаютъ на рисункѣ гораздо рельефнѣе. Для этого берутъ бѣлила (хотя бы кремницкія, цинковыя или др.), къ которымъ прибавляютъ каплю желтой, кобальта или, наконецъ, китайскаго лака, смотря потому, какой тонъ имѣетъ рисунокъ: темный или желтоватый, или холодный съ отливомъ въ синій; бываютъ и смѣшанные тона. Полутѣни дѣлаются бѣлою краской смѣшаннаго съ крапомъ или же съ сепіей. Сильно освѣщенныя мѣста получаются съ помощью бѣлилъ. Такимъ образомъ ярко освѣщенная часть цвѣтовъ, бѣлыхъ въ особенности, пишутся яркими бѣлилами съ розоватымъ или голубымъ отливами китайскаго лака, кобальта или же gris perle (сѣро-зеленая) (centre verte) смотря по тому, какъ дѣйствуетъ на данныя части отраженіе окружающаго свѣта. Полутѣни дѣлаются при помощи того же , а мѣста, покрытыя густою тѣнью, ультрамариномъ, китайскимъ лакомъ и гри-пайномъ.

Вообще, очень трудно придерживаться какого-либо правила, такъ какъ бѣлая краска сильно отражаетъ всѣ около лежащіе цвѣта; такъ, напр., если сосѣдніе цвѣты красные, то надо въ мѣстахъ, покрытыхъ тѣнью, даже самыхъ темныхъ, прибавить немного красной краски. Въ зависимости отъ васъ придерживаться такой силы тоновъ, чтобы они совершенно сливались между собою и такимъ образомъ образовывали бы въ нѣкоторомъ родѣ цѣлость съ мѣстами, находящимися въ густой тѣни.

Желтая. Желтый тонъ достигается при помощи индѣйской желтой, хромовыхъ желтыхъ красокъ и кадмія. Мѣста, которыя выступаютъ въ цвѣтахъ, дѣлаются сепіей, коричневой Ванъ-Дика и мардеромъ. Для тѣней прибавляется капля жженной сіенны.

Зеленыя. На палитрѣ должны существовать слѣдующія зеленыя краски: изумрудную (   ) минеральную зелены и зеленый кобальтъ, которыя уже сами по себѣ даютъ прелестный зеленый цвѣтъ. Достаточно прибавить къ нимъ немного какой-либо другой краски, чтобы получить желаемый оттѣнокъ, не прибѣгая при этомъ съ составленію зеленаго цвѣта изъ синей и желтой красокъ, что крайне нежелательно.

Берлинская лазурь и гуммигутъ, желтый лакъ, наконецъ, какъ наиболѣе интенсивная изъ нихъ индѣйская желтая,—вотъ самыя обыкновенныя основы зеленаго цвѣта; минеральная синяя, кобальтовая, а въ особенности ультрамаринъ, даютъ болѣе блестящій и болѣе нѣжный тонъ. Сѣроватый оттѣнокъ зеленому цвѣту придается путемъ прибавленіемъ къ нему капли розоваго крапа, для полной тѣни прибавляютъ темный крапъ или же маддере (коричневой).

О зеленыхъ цвѣтахъ, получаемыхъ смѣшиваніемъ синихъ и желтыхъ или же синихъ и темно-зеленыхъ, легко отличаются прибавленіемъ желтыхъ, а также и китайскихъ лаковъ, которые придаютъ краскѣ сѣроватый отливъ. Многіе окружаютъ цвѣты листьями, иногда ярко зелеными, иногда *сѣроватыми,* послѣднее болѣе вѣрно, такъ какъ на нихъ отражаются розовые и голубые тона.

Вообще, строго говоря, природа, окрашивая листьз въ зеленый цвѣтъ, благодаря такой чудной средѣ, какъ свѣтъ, показываетъ намъ листья въ сѣроватыхъ тонахъ.

Красныя. Крапъ-лаки, карминъ-лакъ, тирійская розовая, карталювая красная, киноварь и сурикъ даютъ намъ множество оттѣнковъ красныхъ цвѣтовъ.

Но при живописи гуашью также, какъ и при живописи масляными красками, блескъ этихъ красокъ много увеличивается, если хъ кладутъ на слой предварительно положенной золотистой желтой краски, хотя на первый взглядъ это казалось бы годнымъ только для акварели. Въ общемъ это не такъ, ибо дѣйствіе желтаго цвѣта на красный настолько сильно, что оно всегда существуетъ, какъ бы ни были непрозрачны наложенные на него красные цвѣта. Въ этомъ-то и состоитъ весь секретъ художника-акварелиста, который можетъ при помощи своего таланта придавать такой чудный блескъ краснымъ цвѣтамъ, сверхъ того, легко можно замѣтить, что, если не пользоваться вышесказаннымъ спо-

собомъ наложенія красныхъ красокъ, то онѣ скоро тускнѣютъ и чернѣютъ, и не только выставленныя на солнечный свѣтъ, но и при обыкновенномъ дневномъ, а даже и въ тѣни комнатъ.

Синія и фіолетовыя. Ультрамаринъ и китайская синяя, которая благодаря ея нѣжности и прозрачности, мы предпочитаемъ минеральной синей и берлинской лазури, служатъ основаніями чудныхъ фіолетовыхъ цвѣтовъ, какъ напр., 'risviolet, которая получается прибавленіемъ къ вышеупомянутымъ краскамъ лакъ-кармина и капли розовой картамовой. Кобальтъ прибавляется къ смѣси для окрашиванія мѣстъ, болѣе освѣщенныхъ. Для выраженія тѣни на фіолетовомъ фонѣ надо всегда прибавить какой-нибудь темный тонъ, какъ напримѣръ, Ванъ-Дика коричневый или Маддеръ.

Лиліи, бѣлыя розы и маргаритки.

Почти всѣ бѣлые цвѣты кроются кремницкими бѣлилами, смѣшанными съ золотистой охрой, мѣстами прибавляется капля кобальта или розоваго крапа, смотря по силѣ освѣщенія. Изрѣдка къ бѣлиламъ примѣшивается сѣрая, причемъ лучше всего прибѣгать къ гри-пайну, а еще лучше къ сѣрой, составленной изъ изумрудной зеленой и китайскаго лака. Такая краска болѣе прозрачна и болѣе гармонируетъ съ бѣлилами. Выступающія мѣста бѣлыхъ цвѣтовъ дѣлютъ, какъ мы уже писали, при помощи подцвѣченной сепіи, китайскаго лака, крапа и синихъ красокъ. Лиліи дѣлаются гуашью, а мѣста, освѣщенныя—желтой охрою, ярко бѣлый свѣтъ съ отливомъ гри-перль (сѣроватымъ); что касается полутѣней, то онѣ дѣлаются увеличиваніемъ силы тона то же гуашной краской съ примѣсью желтой охры, въ мѣстахъ же, покрытыхъ тѣнью, прибавляютъ гри-пайнъ.

Розаны и маргаритки (конечно, бѣлыя) пишутся яркими бѣлилами и слегка подсвѣчиваются охрой. Что касается лепестковъ бѣлыхъ розъ, какъ очень прозрачные, нежели лепестки маргаритокъ дѣлаются тѣми же красками, прибавляя легкаго розоваго или синяго цвѣта. Тѣни дѣлаются гри-пайномъ со смѣсью изумрудной зеленой, съ лакъ карминомъ. Что касается сердцевины маргаритокъ, то онѣ дѣлаются кадміемъ, слегка оттѣненными сепіей и Terre de sienn.

Желтые нарциссы и маргаритки, покрываются лакомъ, къ кото рому для мѣстъ, покрытыхъ тѣнью, прибавляется жженная сіенна и гри-пайнъ. Болѣе же освѣщенныя части кроются гуашью, подцвѣченной свѣтло-желтымъ кадміемъ.

Бѣлые нарциссы дѣлаются кобальтовою гуашью съ примѣсью желтой охры. Полутѣни получаются при помощи нейтральтина, очень блѣднаго, къ которому прибавляется жженная сіенна (terre de sienne)



С. Милорадовичъ — Черный соборъ.

для тѣней. Сердцевина и пыльники нарциссовъ кроются желтымъ лакомъ, оттѣненныхъ сепіей, вѣнчикъ же, окружающій сердцевину, жженной сіенной.

Піоны и Розаны. Для рисованія на вѣерахъ эти два цвѣтка почти самыя трудныя, хотя и самые любимые, и чаще другихъ рисуемые. Для изображенія ихъ надо предварительно тщательно сдѣлать контуры при помощи маленькой кисточки и карминъ-лака; затѣмъ приступаютъ къ наложенію главнаго мѣстнаго колера. Если при этомъ цвѣтокъ долженъ быть розовымъ, то берется карминъ-лакъ съ небольшимъ количествомъ кадмія (кадмій долженъ быть свѣтлымъ). Если же красный,— то карминъ-лакъ и картамовая красная. Тѣни дѣлаются карминъ-лакомъ и сепіей для краснаго цвѣтка, и однимъ карминъ-лакомъ для розоваго. Тѣ чсти, которыя освѣщены сильнѣе, дѣлаютъ тѣмъ же тономъ, какъ и главный, но прибавляютъ болѣе гуаши.

Если цвѣтокъ бѣлый, то для главнаго тона употребляется гуашъ съ карминъ-лакомъ, кобальтомъ или же желтою охрой, смотря потому, какого цвѣта отраженіе окружающихъ его цвѣтовъ и листьевъ хотятъ ему дать. Тѣнь дѣлаются гри-пайномъ и сепіей; изрѣдка берется карминъ-лакъ и изумрудная зеленая.

Когда цвѣтокъ желтый, то для него самая подходящая краска золотистая охра и желтый лакъ, а для обозначенія тѣни къ нимъ прибавляется жженная слоновая кость и crimson lack. Блики же кроются тѣмъ же общимъ цвѣтомъ съ примѣсью яркихъ бѣлилъ.

Троицынъ цвѣтъ. Этотъ прелестный цвѣтокъ пишется лакъ-карминомъ и берлинской лазурью, придающему прелестный фіолетовый тонъ, усиленный въ тѣняхъ синей краской. Сердцевина красится желтымъ лакомъ, а лепестки полубѣлые,—полуфіолетовые кроются карминъ-лакомъ и берлинской лазурью, при этомъ нижній край лепестка дѣлается темнѣе и, приближаясь къ сердцевинѣ, увеличиваютъ постепенно блѣдность тона, чтобы избѣжать такимъ образомъ рѣзкости въ переходѣ отъ темно-фіолетоваго цвѣта къ бѣлому.

Маки. Подробно объяснить способы писанія этихъ цвѣтовъ положительно невозможно, такъ какъ разновидностей мака множество и окраска ихъ бываетъ самая разнообразная. Ихъ дѣлаютъ приблизительно такъ же, какъ и піоны, съ тою существенною разницею, что лепестки маковъ болѣе измяты, нежели лепестки піоновъ, почему имѣютъ гораздо больше тѣней и бликовъ; каждая складка лепестка имѣетъ свое освѣщенное ребро (бликъ) и углубленіе съ густой тѣнью.

Касатикъ (Ирисъ). Эти цвѣты имѣютъ своеобразное строеніе и рисунокъ. Три верхнихъ лепестка складками идутъ по направленію къ

сердцевинѣ и приклѣпляются при помощи очень замѣтнаго средняго ребра, которое продолжается до внѣшняго края лепестка. Нижніе лепестки, которыхъ тоже три, отвисаютъ почти параллельно стеблю и снабжены желтой срединной жилой, которая слегка покрыта какъ бы пушкомъ, которая, начиная съ основанія лепестка доходитъ до четверти его длины.

Что касается до общаго тона касатиковъ, то онъ дѣлается берлинской лазурью и картамовой краской; для тѣней прибавляется гри-пайнъ. Освѣщенныя части строятся общимъ тономъ съ примѣсью гуаши, а желтыя срединныя жилки свѣтлымъ кадміемъ и жженною сіенной.

При рисованіи касатика (ириса) значеніе имѣетъ умѣніе свободно владѣть и управлять кистью согласно формѣ и контурѣ лепестка. Округленіе краски, смѣло наложенной полною кистью и придаетъ форму касатику, и даютъ ему требуемую гибкость, такъ какъ въ природѣ это чрезвычайно гибкій и всегда дрожащій цвѣтокъ, при этомъ онъ чрезвычайно ломкій, то необходимо на рисункѣ придать ему эту ломкость.

Тюльпанъ. Этотъ цвѣтокъ чрезвычайно разнообразенъ, они дѣлаются какъ и всѣ вышеописанные цвѣты. Розовые тюльпаны какъ ирисы, а красные на подобіе мака. Форма ихъ болѣе сухая и прямая, поэтому они требуютъ болѣе твердой и точной работы. То же самое можно сказать и о гвоздикѣ, разнообразіе которой очень велико, но она требуетъ гораздо больше гибкости, чѣмъ тюльпанъ, несмотря на строго опредѣленную форму каждаго изъ своихъ лепестковъ, несмотря на кажущуюся измятость. Вообще гвоздика требуетъ, чтобы тотъ, кто хочетъ ее хорошенько изучить и вѣрно передать, въ особенности при живописи на вѣерахъ, старательно изучилъ ея формы.

ГЛАВА VII.

Живопись масляными красками на бархатѣ.

Живопись на бархатѣ хотя и существуетъ довольно давно, но многіе относятся къ ней довольно легкомысленно, считая это пустымъ препровожденіемъ времени, мы же полагаемъ, что живопись на бархатѣ въ ближайшемъ будущемъ займетъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ исторіи живописи. Мы полагаемъ, что при сравнительно небольшихъ усиліяхъ можно достичь хорошихъ результатовъ.

Это одна изъ самыхъ лучшихъ домашнихъ работъ, не требующихъ ни особеннаго знанія живописи, ни даже обширныхъ познаній по рисованію.

Это, если можно такъ выразиться, артистическій отдыхъ, а не настоящее искусство. Для живописи на бархатѣ требуется нѣкоторый вкусъ и чувство гармоніи въ цвѣтахъ. Повторяемъ, что этотъ родъ живописи очень не труденъ, употребленіе же самой ткани очень разнообразно, тѣмъ болѣе, что послѣдняя, будучи хорошо высушена, дѣлается очень крѣпкою и чистится платяной щеткою, какъ и всякія другія ткани.

Какъ дамы, такъ и молодыя дѣвушки могутъ быть убѣждены, что доставятъ удовольствіе, даря собственно ручныя работы, а такъ какъ цѣна бархата не особенно дорога (мы, конечно, не говоримъ о заграничныхъ сортахъ), то очень нетрудно сдѣлать подходящій подарокъ, въ видѣ какихъ-либо бездѣлушекъ, для украшенія будуаровъ и т. п.

Можно даже жертвовать эти вещи для благотворительныхъ лоттерей или же продавать ихъ. Цѣна на живопись по бархату стоитъ довольно высокая. Можно дѣлать экраны, ширмы и т. п. вещи. Мы видѣли полосы бѣлаго бархата на церковныхъ облаченіяхъ у священниковъ.

Дѣлаютъ покрышки для камина, солфетки, ширмы, занавѣски, рамы для старыхъ зеркалъ и много разнообразныхъ вещей. Намъ приходилось видѣть бальныя платья различныхъ цвѣтовъ бархата, съ написанными на нихъ цвѣтами.

Конечно, эти платья стоили довольно дорого, но при умѣніи писать на бархатѣ, онѣ обходились вдвое дешевле.

Чаще всего употребляется для письма англійскій плюшъ, но цѣна на него у насъ очень высока. Шелковый же бархатъ очень непроченъ и употребляется только для крайне изящныхъ и рѣдко употребляемыхъ вещей. Вообще его примѣняютъ при помощи совершенно исключительнаго способа. Манчестеръ очень дешевъ, но онъ обладаетъ свойствомъ впи-тывать въ себя хотя и небольшое количество масла, которое остается на краскахъ въ моментъ ихъ употребленія и большую часть котораго впитала въ себя во время разведенія красокъ употребляемая при этомъ спеціальная смѣсь, такъ называемая „Stoffeine Wood“, и тѣмъ самымъ окончательно уничтожить жирный подтекъ, окружающій всякую живопись масляными красками. Для письма по бархату берутъ обыкновенно свѣтлые цвѣта: бѣлый, кремъ, блѣдно-голубой, розовый, такъ какъ на такомъ бархатѣ вещи, которыя написаны, много выигрываютъ.

Не совѣтуемъ работать на утрельскомъ бархатѣ (плюшъ), такъ какъ такая работа много труднѣе, и украшенія на немъ должны быть очень крупны. Напримѣръ, крупныя маки, подсолнечкини или же большіе ирисы. Мжно также писать піоны и другіе крупные цвѣты.

Покупаемый бархатъ не подвергается никакой подготовкѣ, какимъ его покупаютъ, на такомъ и пишутъ.

Краски, употребляемыя для этого рода живописи, тѣ же, что и для обыкновенной живописи масляными красками, къ которымъ прибавляютъ четыре основныхъ цвѣта гуаши: бѣлый, киноварь, свѣтлый хромъ и ярко-зеленая (centre vert) для бликовъ.

Чтобы перевести желаемый рисунокъ на бархатъ берется такъ называемый тампонъ (мѣшочекъ съ какимъ-либо порошкомъ), предназначенный для прижиманія бумаги или кальки, проколотый насквозь пунктиромъ по рисунку такимъ образомъ, какъ это дѣлается при переводѣ рисунковъ для рукодѣлій. Тампонъ дѣлается изъ мягкой полотняной тряпки и наполняется бѣлою пудрою, талькомъ, мѣломъ или же кровавикомъ. Если копируютъ рисунокъ на извѣстномъ бархатѣ, а если на бѣломъ, то угольнымъ порошкомъ.

Для тѣхъ любителей, которые вовсе незнакомы съ живописью, мы прилагаемъ здѣсь списокъ красокъ, которыя необходимо пріобрѣсти:

Blanc d'argent (серебряныя бѣлила).
Bleu coeruleum (небесная голубая).
Cobalt (кобальтовая синяя).
Bleu de prusse (Берлинская лазурь).
Jaune de cadmium (Кадміальная желтая).
Jaune de chrome foncé (темно-желтый хромъ).
Chrome clair (свѣтлый хромъ).
Terre de Sienne naturelle (Сіенна натуральная).
Terre de Sienne brûlée (Сіенна жженная).
Brun Van Dyck (коричневая Ванъ Дика).
Carmin (карминъ).
Vermillon (киноваръ).
Vert émeraude (изумрудная зеленая).
Vert Véronèse. Vert mineral; Vert deressie.
Vert de chrome clair (яркая хромовая зелень).
Vert de chrome foncé (густая хромовая зелень).
Vert olive (оливково-зеленая).
Noir d'ivoire (жженная слоновая кость).
Флаконъ *Stoffeine Wood.*

Когда вы выберете сюжеты по оригиналу: цвѣты, птицы и т. п., посмотрите, согласуется рисунокъ съ намѣченною цѣлью предмета, который вы хотите украсить живописью и въ случаѣ, если все окажется нужнымъ и вы не будете дѣлать никакихъ передѣлокъ, снимите его контуръ на прозрачную кальку или бумагу вежеталь.

Если оригиналъ скопированъ, наложите кальку или бумагу лицевою стороной книзу на доску изъ какого-нибудь нетвердаго дерева и,

взявъ толстую булавку или еще лучше острое шило (по возможности потоньше), называемое копировкой, что между прочимъ гораздо лучше, такъ какъ работа выходитъ много чище, накалывайте бумагу по рисунку по возможности чаще и точнѣе, стараясь пройти по всѣмъ контурамъ, жилкамъ листьевъ, по очертаніямъ. Мы говорили, что накалывать рисунокъ необходимо сызнанки, для того, чтобы получился чистый и ясный рисунокъ. На самомъ дѣлѣ шило продырявливая бумагу, раздвигаетъ края всякой даже небольшой дырочки и образуетъ слѣдовательно нѣкоторую шероховатость отъ выдавленныхъ частицъ бумаги, поэтому не слѣдуетъ ударять тампономъ безъ опасенія помарать ткань.

Въ случаѣ декоративный рисунокъ крупныхъ размѣровъ, то для длинныхъ линій или же прямыхъ контуровъ вамъ надо замѣнить копировальную иглу спеціальнымъ рѣзцомъ, что много ускоряетъ работу.

Когда копированіе исполнено, наложите бархатъ на доскѣ и прикрѣпите его небольшими кнопками. Для крупныхъ панно лучше разложить бархатъ на обѣденномъ столѣ. Затѣмъ наложите на бархатъ снятый и проколотый контуръ и укрѣпите его маленькими кнопками, только сверху, такъ, чтобы вы свободно могли повѣрять вашу работу. Затѣмъ вы берете тампюнъ съ отвѣтствующимъ порошкомъ и ударяете имъ по всему рисунку, начиная сверху, причемъ бумага сдѣлается или черной или же бѣлой, смотря по цвѣту порошка въ томпонѣ. Все-таки вы должны отъ времени до времени приподнимать нижній край бумаги, который вы оставили неприкрѣпленнымъ и контролировать хорошо рисунокъ вышелъ на бархатѣ. Въ случаѣ, вы не ясно видите рисунокъ, то совершенно поднимите наколотую по контуру бумагу, вычистите бархатъ щеткою и принимайтесь снова за работу.

Накладывая краски, обращайте ваше вниманіе, чтобы не водить кистью по бархату противъ ворса, а наоборотъ, старайтесь красить всегда вдоль по наклону.

Надо имѣть муштабель, плоскія и круглыя кисти изъ бѣличьяго или куньяго волоса для отдѣлки цвѣтовъ съ широкими лепестками, тонкими стеблями, вѣтками и многими мелкими деталями.

Взявъ на кончикъ кисти немного „Stoffeine Wood“, какъ при живописи масляными красками или сиккотива, разбавляйте имъ краску постоянно, чтобы она сдѣлалась жидкой и легко накладывалась бы на матерію, дозволяя ей просвѣчиваться, а затѣмъ покрываете этимъ шелковистую поверхность и набрасываете весь эскизъ, какъ это дѣлается при живописи акварельными красками, съ тою разницей, что здѣсь вы окрашиваете шесь рисунокъ безъ всякаго исключенія. Въ случаѣ, если вы хотите получить болѣе эффектный видъ, то надо покрыть весь рису-

нокъ какимъ-либо темнымъ фономъ, для чего возьмите лучше всего желтую краску, и лучше всего кладите ее подъ красныя и зеленыя. Блестящую желтую подъ красныя, болѣе темную подъ зеленую; блестящую желтую подъ красныя, болѣе темныя подъ зеленыя, смотря по тому, должны ли быть эти послѣднія на вашемъ рисункѣ быть болѣе свѣтлыми или же болѣе темными. Затѣмъ начните налагать на этотъ грунтъ послѣдовательно тонкими слоями нужныя краски до тѣхъ поръ, пока не получите желаемый оттѣнокъ, и только въ концѣ начните заправлять мѣста, которыя должны быть возвышенными. Для чего вы набираете съ вшей палитры на кончикъ кисти немного краски и, перевернувъ ее такъ, чтобы эта часть взятой краски, которая на палитрѣ находилась сверху, очутилась при ея наложенiи на рисунокъ снизу, заполните ею всѣ лишнiе уголки рисунка, приближаясь къ его серединѣ.

Для того, чтобы получитьбольшой эффектъ, это надо дѣлать съ извѣстной умѣренностью и, лучше всего, только въ сильно освѣщенныхъ мѣстахъ.

Всѣ рельефныя украшенiя на бархатѣ можно дѣлать любымъ оттѣнкомъ, все же сохраняя нѣкоторое уклоненiе отъ общаго тона, которую могутъ придать свѣтлые тона.

Въ этомъ-то и состоитъ настоящее искусство украшенiя, а не въ рѣзкомъ сопоставленiи свѣта и тѣней, предназначенномъ скорѣе для того, чтобы произвести впечатлѣнiе дѣйствительности или иначе сказать обманчивой картины.

Сверхъ того, нужно замѣтить, что на цвѣтныхъ бархатахъ болѣе темныя части рисунка не требуютъ наложенiя такъ много краски, какъ этого требуютъ болѣе свѣтлыя мѣста. Если, пишутъ на бѣломъ бархатѣ и хотятъ сохранить фонъ самой матерiи, то налагать краски слѣдуетъ, чуть касаясь бархата кистью; на другихъ же бархатахъ для того, чтобы получить бѣлый цвѣтъ, надо наложить болѣе толстый слой бѣлой краски.

Если во время работы, несмотря на всѣ предосторожности, вамъ случилось сдѣлать нѣсколько пятенъ или помарокъ, то, не теряя времени, надо тотчасъ же взять совершенно чистую кисть и, обмакнувъ ее въ чистый скипидаръ, смыть ею всѣ пятна, такъ какъ снимать засохшiя пятна гораздо труднѣе, и на это теряется гораздо больше времени.

Если работаютъ на темномъ бархатѣ, то получаются оттѣнки, которые, покрывая только необходимыя части цвѣтовъ и оставляя открытымъ центръ, придаютъ имъ видъ углубленiй, при чемъ тѣневыя мѣста придаетъ рисунку самъ бархатъ.

Листья окрашиваются легкимъ слоемъ краски; при чемъ вовсе не слѣдуетъ покрывать краскою линiи, обозначающiя ихъ жилки; въ томъ

случаѣ, когда эти послѣднія должны быть темными, то грунтомъ для нихъ все-таки будетъ служить сама ткань; для того, чтобы жилки эти не казались слишкомъ матовыми, ихъ покрываютъ тончайшимъ слоемъ самой прозрачной краски. Когда вы пожелаете, чтобы нѣкоторые листья были ярче освѣщены, то на сильнѣе освѣщенныя части ихъ надо наложить болѣе толстый слой краски.

Ничего не можетъ быть лучше цвѣтовъ мака, нарисованнаго на бархатѣ. За основной цвѣтъ берется киноварь съ примѣсью немного кармина въ мѣстахъ болѣе темныхъ и рельефныхъ, затѣмъ берутъ смѣсь киновари, бѣлой и желтой красокъ, которою и кроютъ болѣе освѣщенныя части (блики), причемъ краска налагается болѣе толстымъ слоемъ. Середина цвѣтка не покрывается краской для того, чтобы тонъ самого бархата образовалъ его сердцевину, изъ которой выводятъ наружу пыльники и пестики.

Маргаритки пишутся густой бѣлой краской, почти тѣстообразной, такъ, чтобы она свѣшивалась съ конца кисти въ видѣ шарика, при чемъ берется тупая кисть, который переносится на край предполагаемаго лепестка, нарисованаго въ видѣ контура причемъ краска глизируется на немъ по направленію къ основанію. Сердцевина дѣлается двухъ оттѣнковъ желтой краски, наложенной довольно толстымъ слоемъ. Для пейсика берется кончикомъ кисти новая капля густой краски—это необходимо.

Краски употребляются безъ всякихъ примѣсей, кромѣ „stoffeine Woob“. Не слѣдуетъ опасаться дѣлать очень грубые мазки, такъ какъ во-первыхъ благодаря тому, что живопись не можетъ быть покрыта лакомъ, надо придать ей блескъ и, во-вторыхъ, потому, что нѣжность самого бархата, который ей служитъ какъ бы грунтомъ совершенно достаточна для сообщенія гармоніи краскамъ.

Топорь весь рисунокъ отдѣланъ, надо только оставить его просыхать. Время, нужное для просушки, опредѣляется по количеству употребленнаго кармина, лака и киновари, которые употреблены при живописи. Во всякомъ случаѣ для того, чтобы живопись окончательно высохла необходимо нѣсколько дней. Иногда кажется, что краски какъ будто просохли, но это заблужденіе: на всѣхъ картинахъ масляными красками образуется довольно скоро тонкая пелена, но которую въ свою очередь можно снять щеткою во время чистки бархата и такимъ образомъ размазать всю живопись. Такимъ образомъ, прежде чѣмъ приступить къ чисткѣ бархата мы должны убѣдиться дотрагиваніемъ, хорошо ли высохла живопись и не только на поверхности но и внутри ея, т.-е. упруга ли она и представляетъ ли собою твердое гѣло. Если послѣ соблюденія всѣхъ этихъ предосторожностей вычистить бархатъ щеткою для удаленія порошка, оставшагося

послѣ тампонированія, слѣды котораго всегда остаются вокругъ рисунка, то глазамъ вашимъ представится работа вполнѣ законченной.

Въ томъ случаѣ, если надо перевести бархатъ съ переведеннымъ уже рисункомъ, или когда къ работѣ скоро приступить почему-либо нельзя, то тогда контуры рисунка обводятся слегка густыми бѣлилами, киноварью или же акварелью.

Что касается относительно живописи масляными красками на репсѣ, сукнѣ, атласѣ и шелкѣ, мы своевременно объ этомъ говорили. Можно также примѣнять эту живопись и на вазѣ, но онъ слишкомъ тонокъ, почему требуется крайняя тонкость работы и особенную легкость руки, что достигается продолжительнымъ опытомъ.

Полотно Brokardi *Серебряная парча.* Въ виду того, что парча очень дорога, мы будемъ говорить исключительно о полотнѣ Brokardi которое, по нашему мнѣнію, гораздо практичнѣе и не менѣе эффектно въ декорировкѣ.

Это полотно соевршенно новая ткань, содержащая золотыя и серебряныя нитѣ и кромѣ металическаго блеска и игры всѣми цвѣтами радуги при освѣщеніи о jorno легко воспринимаетъ всякаго рода живопись, будь то акварель, гуашь, пастель или масляныя краски. Если мы и употребляемъ „stoffeine wööb", какъ средство для разрушенія масляныхъ красокъ, то это только ввиду того, что безъ этого масляныя краски въ нѣкоторыхъ, будучи неискусно употреблены. оставляютъ вокругъ себя жирную кайму.

Мы не говоримъ чтобы употреблять спеціально приготовленныя краски для живописи, подражающей вышивкамъ на канвѣ, которая требуетъ совершенно другихъ приспособленій, наоборотъ, художнику предоставляется полная свобода въ выборѣ способа живописи.

Полнаго успѣха достигаетъ только тотъ, кто при подобнаго рода живописи придерживается всѣхъ трехъ способовъ, а именно: контуръ рисунка дѣлаетъ акварелью, самъ рисунокъ—масляными красками, а всѣ свѣтлыя мѣста и детали—пастелью. Если задній планъ и дали дѣлаются акварелью, то рисунокъ ткани, остающійся видимымъ, придаетъ живописи матовый оттѣнокъ глубины; а если передній планъ сдѣлать масляными красками, то получится весьма выгодный эффектъ дали, котораго не можетъ дать никакая другая ткань, будь это на портретѣ, пейзажѣ или же, наконецъ, на изображеніи цвѣтовъ.

Благодаря матовому виду живописи нечего опасаться загрязненій, и съ этой точки зрѣнія полотно Brokardi можетъ считаться счастливымъ нововведеніемъ для художниковъ. Наконецъ, благодаря сверканію фона хромовыя и свѣтло-сѣрыя краски, наложенныя слоями при помощи акварели, придаютъ ткани полную иллюзію золотого и серебрянаго фона.

ГЛАВА VIII.

Въ нашей книгѣ вполнѣ удовлетворительно разобраны почти всѣ пріемы живописи на шелкахъ, бархатѣ и другихъ, но мы считаемъ долгомъ сказать нѣсколько словъ о подготовкѣ тканей. Мы укажемъ только, какъ приняться за дѣло, а само дѣло. т.-е. живопись ничего новаго для насъ не представляетъ.

Шторы и занавѣски. Для тѣхъ и другихъ служитъ. почти исключительно. перкаль, коленкоръ и тикъ; дѣлаютъ занавѣсы плюшевыя, шелковыя и друг. но, во-порвыхъ. эти ткани очень дороги и почти никогда не употребляются.

Хороша для занавѣсокъ и кисея—она даже лучше шелка для изящныхъ рботъ.

Когда размѣръ занавѣски уже выбранъ, отрѣзаютъ подходящій кусокъ ткани и дѣлаютъ вокругъ рубецъ, который значительно облегчаетъ растягиванiе ткани на обыкновенныхъ пяльцахъ.

Всѣ ткани надо *аппретировать,* т.-е. пропитать клеемъ, въ противномъ случаѣ краски будутъ проникать насквозь, растекатся или-же лягутъ очень не ровно.

Аппретурою называется очень тонкій клеевой слой. Дѣлаютъ это нижеслѣдующимъо образомъ: берутъ листика четыре бѣлаго желатина возможно хорошаго качества и размачиваютъ его въ теченіе сутокъ въ одной бутылкѣ воды, которую затѣмъ подогрѣваютъ, чтобы желатинъ совершенно разошелся.

Клеевой растворъ употребляется въ горячемъ состояніи, т. е. пока онъ еще не совершенно остылъ, кладутъ въ него аппретируемую ткань, а затѣмъ, когда она пропитается насквозь: вынимаютъ ее, отжимаютъ руками и натягиваютъ на пяльцы, чуть-чуть растягивая.

Когда ткань совершенно высохнетъ, то она расправится сама по себѣ.

Для аппретуры кисеи. прозрачность которой хотятъ сохранить или даже усилить употребляютъ рыбій клей.

Затѣмъ приступаютъ къ наброску эскиза, помощью очень мягкаго уголька, которымъ можно сдѣлать и рисунокъ контура. Можно также тампономъ, наколотымъ по линіямъ контура и рисунокъ, какъ было объяснено выше. Однимъ словомъ, чѣмъ тоньше сдѣланъ контуръ, тѣмъ лучше.

Затѣмъ станокъ съ затянутой тканью ставятъ передъ окномъ, подводятъ кистью всѣ контуры, выбирая подходящія краски.

Краски, которыя употребляются для для бѣлыхъ полупрозрачныхъ

тканей, должны сами принадлежать къ разряду прозрачныхъ. Такими красками можно считать англійскій крапъ (laque anglais), желтый крапъ (laque jaune); ультрамаринъ, минеральная синяя Stil de graine, Sienne naturelle, жженная сіенна (Sienne brullé), асфальтъ (bitume), кассельская земля (Terre de Cassel) и друг.

Красик эти растираются съ равными частями лаак и скипидара (терпентиной эссенціи) и, для полученія равнаго фона или большихъ поверхностей рисунка, наносятся не кистью, какъ вообще кроютъ красками, а кускомъ мелкой губки или даже при помощи комка, свернутаго изъ кусочковъ полотняныхъ тряпокъ.

Такимъ образомъ красится небо и вода, причемъ получаются замѣчательно хорошіе результаты. Общая и мѣстная загрунтовка дѣлаются также.

Когда высохнутъ загрунтювочные тона, можно приступить къ болѣе отчетливому выдѣленію рисунка, къ нанесенію болѣе сильныхъ тоновъ красокъ, бликовъ, а также и тѣней. Для этой работы употребляются тѣ же краски, что и раньше, но только ихъ разводятъ съ одной частью бѣлаго лака на 5 частей терпентинной эссенціи; послѣ этого начинаютъ уже работать кистью.

Какъ подборъ красокъ, такъ и тоновъ остаются тѣми-же, какъ и при акварели; они намъ извѣстны изъ предыдущаго. Напоминаемъ только о томъ, чтобы не налагать краску слишкомъ толстыми слоями, такъ какъ рисунокъ будутъ разсматривать на свѣтъ, и такимъ образомъ толстыя наложенія краски блудутъ казаться темными пятнами и такимъ образомъ испортятъ художественное впечатлѣніе рисунка.

Выборъ сюжетовъ для занавѣсей чрезвычайно разнообразенъ, но все же лучше всего выводятъ картинки a la watteau (одинъ изъ изящнѣйшихъ французскихъ художниковъ), которыя чрезвычайно грандіозны и легки также амуры, веселыя сценки изъ греческой и римской миѳологіи, а также морскіе виды, пейзажи, цвѣты, птицы и разные орнаменты, когда окончагъ ипросушатъ жвопись на занавѣсахъ, ее чистятъ мякишемъ черстваго бѣлаго хлѣба съ цѣлью удалить слѣды угля на контурахъ рисунка, а также приставшую къ тканенымъ.

ГЛАВА IX.

Живопись на шелку.

На шелку можно писать безъ всякой аппретуры, но все же это довольно затруднительно.

Проклеивать шелкъ обыкновенными способами посредствомъ рыбьяго клея губкой или кистью, также не совсѣмъ легко, такъ какъ остаются ничѣмъ неизгладимыя лосы. Небольшіе предметы роскоши продаются уже аппретированными, и поэтому мы рекомендуемъ пользоваться этимъ.

Лицамъ же болѣе внимательнымъ предлагаемъ два нижеслѣдующіе способа проклейки, надежность которыхъ достаточно испытана.

Выбираютъ кусокъ шелка по возможности гладкой и простой ткани и растягиваютъ его съ помощью булавокъ или же мелкихъ кнопокъ на кускѣ картона, ставятъ его вертикально и пульверизируютъ его горячимъ растворомъ аппретуры изъ 2-хъ частей желатина въ бутылкѣ отварной воды, приготовленной вышеуказаннымъ способомъ. Существуетъ даже особые приборчики въ видѣ котелковъ, которые закрываются герметически и изъ крышки котоырхъ выходитъ прогнутая трубочка съ едва замѣтнымъ, тонкимъ отверстіемъ на концѣ. Если въ котелокъ налить аппретуры и подогрѣвать ее, то изъ трубочки будетъ съ силой вырываться паръ, которую и направляютъ на растянутый кусокъ шелка. Послѣ окончательной просушки вы увидите, что на немъ будетъ очень легко писать красками.

По второму способу готовятъ растворъ изъ четырехъ листовъ фландрскаго клея въ 1 литрѣ воды и кипятятъ его въ широкомъ чистомъ сосудѣ, напримѣръ, въ фарфоровой чайной полоскательницѣ. оКгда шелкъ растянутъ, на картонѣ его держатъ непосредственно подъ парами у самой поверхности кипящей аппретуры.

Этотъ второй способъ проще и лучше перваго.

Живопись по шелку объяснена въ книгѣ достаточно. Для несложныхъ работъ можно употреблять обыкноевнныя гуашныя краски, разводя ихъ квасцами на водѣ или же на рыбьемъ клею.

Живопись на тюль и мусселинъ производится тѣми же способами, какъ и для шелка. Самое важное это аппретировка, на которую мы и обращаемъ особенное вниманіе. Дѣлается она такъ же, какъ и для шелковыхъ матерій.

Живопись на перьяхъ и ихъ окраски. На перьяхъ пишутъ, какъ и на тканяхъ. Обыкновенно на перьяхъ пишужъ болѣе красными красками, но въ виду того, что бородки перьевъ обыкновенно бываютъ пропитаны насквозь особымъ жиромъ, свойственнымъ вообще, перьямъ, то онѣ нуждаются въ предварительной подготовкѣ, иначе краски не пристанутъ. Самое простое къ раствору красокъ прибавлять немного бычачьей желчи, обладающей свойствомъ растворять жиры.

Чистка, отбѣлка и краска перьевъ. Какъ чистка, такъ и отбѣлка

перьевъ должны предшествовать окраскѣ съ цѣлью сдѣлать бородки наиболѣе воспріимчивыми для окраски.

Первоначально сортируютъ перья, послѣ чего опускаютъ ихъ въ тепловатый 6% мыльный растворъ, гдѣ и оставляютъ перья на нѣсколько часовъ, послѣ чего моютъ перья въ нѣсколькихъ водахъ и опять опускаютъ въ мыльную воду и вновь промываютъ. Отбѣливаютъ перья въ коробкѣ, куда пускаютъ сѣрные пары, моютъ и затѣмъ уже сушатъ.

Для того, чтобы окрасить перья въ *черный* цвѣтъ, ихъ погружаютъ въ почти кипящій растворъ квасцовъ съ камышевымъ деревомъ, въ который прибавляютъ нѣсколько мѣднаго и желѣзнаго купороса. Для того, чтобы окрасить перья въ *лиловый* цвѣтъ, къ раствору квасцовъ прибавляютъ и орселіи и карминъ-индиго. Для различныхъ оттѣнковъ желтаго цвѣта берутъ уксусно-кислый и двухромокислый калій, или еще лучше орлеанъ и растворъ поташа. Для зеленыхъ цвѣтовъ берутъ пикриновой кислоты и растворъ индиго. Для голубыхъ оттѣнковъ берутъ растворъ индиго съ кчвасцами. Для красныхъ оттѣнковъ употребляютъ кошениль или же бразильское дерево.

Мы не будемъ упоминать про анилиновыя краски, какъ весьма непрочныя.

Иногда пишутъ и на *пергаментѣ*, для чего уптребляется исключительно бѣлый пергаментъ. На немъ пишутся прелестныя миніатюры, въ особенности на переплетахъ церковныхъ книгъ и др. Краски употребляются исключительно гуашныя съ небольшой примѣсью бычачьей желчи для большей цѣпкости.

Способъ серебренія шелковыхъ лентъ. Совершенно новымъ перомъ или же кисточкой рисуютъ на лентѣ требуемое украшеніе или вензель, пользуясь вмѣсто краски крѣпкимъ растворомъ ляписа, съ прибавленіемъ нѣсколько капель гумми-арабика.

Отъ этой прибавки растворъ становится менѣе расплывчатымъ и ложится болѣе плотнымъ слоемъ. Когда рисунокъ высыхаетъ, его держатъ лицомъ книзу надъ стеклояннымъ сосудомъ, въ который кладутъ куски цинка и налита вода, подкисленная сѣрной кислотой; серебро такимъ образомъ возстановляется и плотно пристаетъ къ ткани.

Способы и вещества, склеивающія разноцвѣтныя ткани.

Рукодѣлія, находящіяся въ зависимости отъ живописи на разнаго рода тканьяхъ, требуютъ часто склейки этихъ тканей. Безусловно сшивка ихъ очень неудобна, такъ какъ въ мелкихъ работахъ она выходитъ и груба и некрасива. Только въ недавнее время всѣ трудности склейки исчезли и намъ необходимо сообщить читателямъ описанія весьма практичныхъ способовъ и испытанныхъ пріемовъ этой работы.

Первоначально растворяютъ въ водѣ чистый пшеничный крахмалъ, въ другомъ же сосудѣ кипятятъ воду, въ которую и вливаютъ растворъ канифоли въ спирту въ слѣдующихъ пропорціяхъ:

Воды .... 125 граммовъ.
Канифоли —.................. 2—3 „

Послѣ чего въ полученный растворъ прибавляютъ понемногу разведеннаго драхмала, при непрерывномъ помѣшиваніи. Прокипятивъ эту смѣсь впродолженіи нѣсколькихъ секундъ, снимаютъ ее съ огня и непрерывно помѣшивая, ждутъ, пока она остынетъ и станетъ чуть тепловатой. Кусокъ, который приклеиваютъ, смачиваютъ по изнанкѣ кисточкой, послѣ чего укладываютъ на надлежащее мѣсто, расправляютъ и придавливаютъ по всѣмъ направленіямъ.

Если обѣ ткани были предварительно аппретированы, то по нимъ можно красить, основываясь на вышесказаныхъ правилахъ. Пользуясь способомъ наклейки, можон писать листья и стебли цвѣтовъ непосредственно на ткани, самый же цвѣтокъ можно на дѣлать на ткани или наклеить его, а затѣмъ оттѣнить.

ТТкъ дѣлаютъ украшенія на роскошныя мебельныя обивки, платья, занавѣсы, экраны, ширмы и т. п.

Спссобъ наклейки тканей требуетъ еще небольшого объясченія, т. к. надо вырѣзывать различныя формы изъ тканей, при чемъ ножницы здѣсь совершенно непригодны, почему и предлагаемъ употреблять очень острый ножикъ или же грэтдоръ. Кусокъ ткани при этомъ растягивается или на цинкѣ или же на гладкомъ твердомъ деревѣ, а затѣмъ уже на него переводятъ рисунокъ какимъ-либо изъ указанныхъ способовъ. Не надо только слишкомъ сильно вытягивать ткань.

Живопись разноцвѣтными бронзовыми порошками по бархату.

Этотъ способъ живописи заимствованъ нами у англичанъ. При замѣчательной простотѣ работы, онъ даетъ прекрасные результаты.

Способъ этотъ не требуетъ умѣнія рисовать, но исполнитель все же долженъ имѣть художественный вкусъ для подбора цвѣтовъ, бронзовыхъ порошковъ и также въ выборѣ сюжетовъ.

Почти во всѣхъ магазинахъ, торгующихъ художественными принадлежностям, можно достать оригиналъ и совершенно готовые рисунки, коотрые можно прямо укладывать на бархатъ лицомъ книзу, а затѣмъ покрываютъ кускомъ плотной бумаги, поверхъ которой разглаживаютъ горячимъ утюгомъ. Подъ вліяніемъ этого рисунокъ переходитъ на бархатъ

и держится на немъ достаточно крѣпко. Стебли растеній посыпаютъ темнымъ бронзовымъ порошкомъ, бѣлыя же части орнамента серебристымъ порошкомъ и т. д.

Кто владѣетъ нѣсколько кистью, тотъ можетъ нѣкоторыя мѣста рисунка оттѣнить какой-нибудь краской, а другія мѣста оживить лакомъ. Получится очень хорошій результатъ. Есть еще особые лаки, называемые *бронзовыми,* которые для указаннаго рода живописи весьма пригодны.

Для ретушированія берутъ тѣ же бронзовые порошки и разводятъ ихъ лакомъ; ретушируютъ кисточкой. Когда надо ослабить наложеніе бронзы, то этого не трудно достичь, употребляя острую скалку изъ твердаго дерева. Ею можно штриховать по наложенной бронзѣ, счищая мѣстами порошокъ, но это необходимо дѣлать ранѣе, чѣмъ наложеніе высохнетъ и затвердѣетъ.

Однако, не всегда вамъ удастся купить то, что нравится, и потому лица, достаточно знакомые съ рисованіемъ, предпочитаютъ сами составлять рисунки для описываемаго рода живописи. Рисунокъ дѣлаютъ на бумагѣ, накалываютъ и переводятъ на бархатъ, затѣмъ кроютъ его канифолью и фиксируютъ канифоль утюгомъ. Послѣ чего уже пишутъ бронзовыми цвѣтными порошками, разведенными лакомъ.

Серебреніе веществъ животнаго, растительнаго и минеральнаго царствъ. Предварительно готовятъ слѣдующіе растворы:

№ 1.	Ѣдкой извести	2	части
	Молочнаго или винограднаго сахару	5	„
	Дестиллированной воды	650	„
	Дубильной кислоты	2	„

Растворъ размѣшивается, фильтруется и сохраняется въ хорошо закрытомъ сосудѣ.

№ 2.	Азотно-кислаго серебра	20	частей.
	Нашатырнаго спирта	20	„
	Дистилированной воды	650	„

Азотно-кислое серебро растворяютъ въ дестиллированной водѣ и прибавляютъ нашатырнаго спирта. Подъ его вліяніемъ получается осадокъ, который при взбалтываніи растворяется. Если количество нашатырнаго спирта недостаточно для растворенія осадка, то по каплѣ прибавляютъ тотъ же нштатырный спиртъ.

Новый способъ перевода рисунка на ткани.

Этотъ способъ заслуживаетъ особеннаго вниманія; оно предложено не такъ давно профессоромвъ рисованія Fiutha въ одномъ изъ засѣданій художесвенно-промышленнаго О-ва въ Галле.

Способъ этотъ позволяетъ переводить рисунокъ съ одного и того же образца неограниченное количество разъ, причемъ онъ годится для всякихъ тканей.

Въ общихъ чертахъ способъ доктора Fiutha состоитъ въ слѣдующемъ:

Рисунокъ, приготовленный на обыкновенной или же прозрачной бумагѣ (восковой), накладываютъ на соотвѣтственныхъ размѣровъ тонкій оловянный листъ, выглаживаютъ оба листа на стеклянной доскѣ и затѣмъ скрѣпляютъ по угламъ воскомъ или же просто сгибаютъ нѣсколько разъ углы бумаги и станіоля [1]) вмѣстѣ.

Послѣ чего на ровной доскѣ или же на ровномъ столѣ раскладываютъ кусокъ сукно и на него кладутъ оловянный листъ, покрытый рисункомъ. Затѣмъ берутъ иголку тоньше или же толще № 6, смотря потому, на что требуется перевести рисунокъ: на полотно, сукно, шелкъ или бархатъ и прокалываютъ его вдоль линій рисунка рядъ тонкихъ дырочекъ, блазко одна отъ другой сковзь бумагу, станюлъ и сукно до самаго стола. Причемъ на оловянномъ листѣ данный рисунокъ выходитъ въ пунктирныхъ сквозныхъ линіяхъ, которыя состоятъ изъ очень маленькихъ отверстій.

По окончаніи прокалыванія станіолъ опять разглаживается на стеклянной доскѣ, причемъ отверстія не закрываются, а только приглаживаются ихъ края и такимъ образомъ получается нѣчто въ родѣ трафарета, съ помощью котораго можно отпечатать рисунокъ неограниченное количество разъ. Для печатанія рисунка на полотнѣ, послѣднее смачиваютъ водою съ примѣсью нѣсколькихъ капель сѣрнаго эфира, затѣмъ покрываютъ сдѣланнымъ трафаретомъ, на который при помощи валика, покрытаго чистой шерстяной тканью, наносятъ синюю или красную краски или еж смѣсь той и другой. При легкомъ надавливаніи, краска проникаетъ сквозь отверстія станіола и на полотнѣ остается ясный контуръ рисунка въ частыхъ пунктирныхъ линіяхъ.

Если рисунокъ состоитъ изъ двухъ симметричныхъ половинъ, то трафаретъ можно приготовить только для одной изъ нихъ. Теперь можно

---

1) Станіолемъ называется оловянный листъ съ 1/2⁰/₀ серебра. Н. Н.

отпечатать только одну половину, затѣмъ, перевернувъ трафаретъ другой стороной такимъ же образомъ воспроизвести разомъ и другу юполовину рисунка.

Такъ же поступаютъ при переведенiи рисунка на шелкъ, атласъ и сукно, только эти матерiалы надо смачивать дистиллированной водой, иначе они лишатся своего блеска.

При переводѣ рисунковъ на бархатъ берутъ особую краску вытравку, которая состоитъ изъ соляной кислоты, негашенной извести и сѣрно-кислаго барiя. При чемъ увлажненiе бархата производятъ не передъ печатанiемъ, а послѣ него, для чего матерiю держатъ надъ горячимъ паромъ или просто дышать на нее.

Этотъ способъ особенно хорошъ тѣмъ, что позволяетъ работать очень быстро. Разъ сдѣланъ трафаретъ какого-нибудь узора, то переведенiе этого узора на ткани совершается много разъ.

Способъ Fiutha можно печатать узоры и на бѣльѣ. Въ этомъ случаѣ иглу надо брать толще и краски употреблять такого же состава, какимъ печатаютъ ситцы на ситценабивныхъ фабрикахъ, напечатанное же надо подвергать соотвѣтственно йобработкѣ: запариванiю и т. п., какъ это дѣлается на фабрикахъ.

ГЛАВА X.

Въ виду того, что живопись представляетъ одно изъ могущественныхъ средствъ дѣлать предметы даже совершенно невидимые и простые чрезвычайно изящными, мы можемъ смѣло сказать, что имъ продоставляется въ комнатахъ наиболѣе видное мѣсто. Матергалы, которые украшаютъ и которыми пишутъ имѣютъ свои особенности, требующiя извѣсныхъ техническихъ прiемовъ. Поэтому мы избрали цѣлью настоящей книги ознакомить читателей съ необходимыми прiемами.

Рисунки, которе мы представили ввидѣ примѣровъ примѣненiя различнаго рода живописи, пригодны не исключительно къ того рода технкѣ при описанiи котораго они помѣщены. Въ большинствѣ случаевъ, они годны для многихъ способовъ всевозможныхъ украшенiй. Предлагаемые нами рисунки вполнѣ достаточны для выполненiя живописи; въ другихъ-же случаяхъ могутъ оказаться необходимыми или-же желательными большихъ размѣровъ или-же цвѣтные. Подобные рисунки покупаются въ картинныхъ магазинахъ. Кромѣ сказаннаго мы можемъ пользоваться и сборниками рисунковъ для любителей живописи. Въ концѣ книги помѣщаемъ списокъ подобныхъ сборниковъ.


R-839.-

Какъ техническія выраженія, такъ равно и описанія всевозможныхъ пріемовъ, одинаково примѣняемъ въ различныхъ родахъ живописи, объяснены въ этомъ трудѣ въ азбучномъ порядкѣ въ особомъ его отдѣлѣ.

Живопись по фарфору.

ВВЕДЕНІЕ.

ГЛАВА XI.

Сама по себѣ живопись по фарфору сопряжена съ нѣкоторыми трудностями, но за то передъ другими родами живописи имѣетъ и свои преимущества. Этой работой доставляется возможность производить украшенныя издѣлія, которыя отличаются большою прочностью. Тѣ трудностями, но зато передъ другими родами живописи имѣетъ и свои каждый, владѣющій кистью, не могъ разсчитывать на пріобрѣтеніе въ техникѣ этой отрасли живописи весьма хорошихъ успѣховъ.

Главная трудность для начинающихъ художниковъ заключается въ томъ, что краски, которыя наведены на фарфоръ вовсе не имѣютъ того цвѣта, который онѣ принимаютъ послѣ обжиганія. Но послѣ нѣкотораго опыта художники пріобрѣтаютъ навыкъ предусматривать будущій эффектъ, подбирать нужныя краски и употреблять ихъ какъ слѣдуетъ. Вообще же для быстрѣйшаго усвоенія различныхъ пріемовъ живописи по фарфору очень полезно пользоваться уроками, которые не только ускоряютъ достиженія цѣли, но и предупреждаютъ многочисленныя ошибки и попытки самостоятельно что-либо сдѣлать. Въ случаѣ, если Вы живете въ провинціи и не имѣете возможность имѣть опытнаго руководителя, то при извѣстномъ талантѣ, наблюдательности и настойчивости успѣхъ можно достичь при помощи печатнаго руководства, каковое мы здѣсь и предлагаемъ. Оно должно служить пособіемъ для лицъ желающихъ изучить живопись по фарфору самостоятельно.

ГЛАВА XII.

Принадлежности для живописи по фарфору.

Для живописи по фарфору нужны прежде всего, особыя, приспособленныя для нея краски, затѣмъ стеклянныя плиты и куранты, фарфоровая палитра, обыкновенный и сгущенный скипидаръ, гвоздичное и лавандуловое масло, разнообразныя кисти шпатели, скребки и иглы для скобленія.

Фарфоровыя краски.

Краски для фарфора, какъ и всѣ краски, вплавляемыя въ издѣліяхъ глины ,стекла и т. п. состоятъ изъ красящаго вещества, (окиси металловъ) и стеклообразнаго состава, который чрезвычайно легкоплавокъ, какъ-то плавень и флюсъ. Въ составъ ихъ входятъ кремнеземъ, борная кислота, свинцовые окислы и т. п. При обжиганіи эти составы



Рис. 1. Чашки съ блюдечками и молочникъ съ живописью въ старинномъ мейсенскомъ вкусѣ, по рисунку Е. Казеловской.

плавятся и такимъ образомъ соединяются съ покрывающей фарфоръ глазурью. Зависитъ отъ назначенія, краски которыя обжигаютъ, дѣлаютъ различной степени тугоплавкости. Для живописи по фарфору надо примѣнять болѣе плавкія, называемыя лецвельныя краски съ плавнемъ, который содержитъ полевой шпатъ. Подобныя краски должны плавиться при меньшемъ жарѣ, нежели глазурь, а потому не соединяются съ ней, а только приправляются къ ней.

Въ приготовленныхъ краскахъ плавень или просто примѣшенъ къ красящимъ веществамъ, иногда же предварительно сплавленъ съ нимъ и потомъ уже измельченъ. Эта подготовка необходима для красокъ съ весь-

ма тугоплавкими красящими началами: какъ-то синія, зеленыя, коричневыя и фіолетовыя. Всѣми этими красками возможно писать гуще, т. к. онѣ прекрасно выдерживаютъ сильный огонь. Много чувствительнѣе краски, которыя содержатъ въ себѣ только лишь механическую примѣсь плавня, въ особенности нѣкоторыя желтыя, красныя и коричневыя. При неумѣломъ обжиганіи онѣ трескаются, лупятся и даже вовсе выгораютъ.

Вообще-же темныя краски много выносливѣе и ими возможно писать гуще; между тѣмъ какъ свѣтлыя чувствительнѣе и требуютъ письма болѣе тонкимъ слоемъ. Для того, что-бы получить на фарфорѣ наилучшія тона, необходимо писать гуще, а свѣтлыя чувствительнѣе и требуютъ письма возможно тонкимъ слоемъ.

Для того, чтобы получить на фарфорѣ наилучшаго тона, надо писать по возможности одною чистою краскою, а не смѣсями какъ это дѣлается при письмѣ акварельными и масляными красками. Поэтому каталоги всевозможныхъ фабрикантовъ фарфоровыхъ красокъ содержатъ очень длинные ряды ихъ названій. Ко всему этому надо прибавить, что одно и то же названіе у разныхъ фабрикантовъ не всегда обозначаютъ одинъ и тотъ же тонъ и весьма часто у фабрикантовъ извѣстная группа крсокъ оказывается болѣе удачною, нежели у другихъ. Этимъ и объясняется отчего нѣкоторые художники по фарфору предлагаютъ пользоваться подборами красокъ, которыя покупаютъ въ разныхъ мѣстахъ.

Такъ какъ фарфоровыя краски главнѣйшихъ цвѣтовъ и имѣютъ свои особенности, мы въ этомъ руководствѣ сдѣлаемъ нѣкоторыя практическія замѣчанія относительно каждой группы.

Такъ какъ всѣ приводимыя здѣсь названія красокъ иностранныя, то мы ихъ и называемъ, какъ онѣ значатся на ярлыкахъ. Такъ какъ въ Россіи эти краски мало производятся, а потому ни производители, ни продавцы, ни даже потребители не выработали еще особой русской терминологіи.

Бѣлыя краски.

При фарфоровой живописи онѣ не имѣютъ существеннаго значенія, т. к. вообще бѣлый цвѣтъ выражается бѣлымъ фономъ того же фарфора.

Бѣлую краску примѣняютъ для выраженія бликовъ, наприм., на изображеніи металовъ, драгоцѣнныхъ камней, кружевъ и т. п. Довольно имѣть одну какую-либо бѣлую краску Blanc chinois Лакруа или же Aufsetzweiss A. B. Гетнера). Ихъ растираютъ съ каплею во-

ды шпателемъ (не стальнымъ) и налагоютъ очень густо кончикомъ кисти. Бѣлою краскою слѣдуетъ пользоваться передъ послѣднимъ обжиганіемъ, т. к. она не переноситъ вторичнаго прикосновенія.

Черныя и сѣрыя краски.

Эти краски состоятъ обыкновенно изъ сплава окисловъ кобальта, марганца, желѣза и мѣди съ плавнемъ. Наиболѣе лучшая, и въ то же времясамая дорогая черная краска иридіевая, которую можно смѣшивать со всякою другою краскою. Другія же черныя краски сильно выгораютъ за исключеніемъ брауншвейгской. Также черную краску можно составить изъ темосиней и темнокрасной, которыя не смѣшиваютъ одна съ другой, но накладываютъ одну на другую. Для перваго обжиганія наводятъ темно-синюю краску, а для вторичнаго пишутъ темнокрасною.

Изъ *сѣрыхъ* красокъ наиболѣе лучшая и въ то же время дорогая платиновая. Ея свойства смягчаетъ красный, синій цвѣтъ, а, такъ же охряный, не придавая присущей имъ черноты. Остальныя сѣрыя краски, при своей легкоплавкости не выносятъ сильнаго огня и даже употребляются вмѣсто плавня. Такъ что gris perle № 6 (Лакруа) и gris tendre тонко проведенныя по краскамъ, вышедшимъ пукло, возстановляетъ ихъ блескъ уже послѣ обжиганія не оставляя слѣда собственнаго цвѣта.

Конечно, сѣрые тона вовсе не трудно получить изъ смѣси слѣдующихъ красокъ: синей, красной и желтой или же двухъ взаимно дополнительныхъ: красной и зеленой или желтой и фіолетовой.

Красныя краски.

Главныя *красныя* фарфоровыя краски—золотыя и желѣзныя, но смѣшивать ихъ нельзя. Однѣ желѣзныя краски можно перекрывать золотыми передъ вторымъ обжиганіемъ. Главное мѣсто между красными *карминъ,* который употребляютъ для цвѣтовъ, драпировокъ, а также одноцвѣтныхъкартинокъ. По кармину можно судить, по его оттѣнкамъ, какъ идетъ все обжиганіе. При большомъ жарѣ цвѣтъ выходитъ тусклымъ съ желтымъ оттѣнкомъ, а при сильномъ жарѣ онъ становится тускло-фіолетовымъ. Если краски тусклы, то это означаетъ, несмотря на хорошій розовый цвѣтъ кармина, указываетъ намъ на недостатокъ въ нихъ плавня.

Необходимо замѣтить, что карминъ не слѣдуетъ наводить толстымъ

слоемъ, такъ онъ при обжиганiи трескается. Затѣмъ кармину не слѣдуетъ прикасаться со сталью и разводить большимъ количествомъ скипидара. Вовсе не слѣдуетъ рисовать карминомъ тѣло, за исключенiемъ губъ. Прекрасную смѣсь для розоваго цвѣта дѣлаютъ изъ кармина Лакруа № 1 и кармина № 2. Болѣе темные тона сочетанiе 2-хъ карминовъ. № 2 и 3. Темно-красный цвѣтъ получается двукратнымъ наведенiемъ краски и обжиганiемъ. *Красныя желѣзныя краски* всевозможныхъ тоновъ нужно употреблять съ осторожностью и всего лучше не смѣшивать съ другими, т. к. онѣ совершенно измѣняютъ ихъ цвѣтъ, превращая, напримѣръ, синiй въ черный. Иногда ихъ можно смѣшивать между собою. Красныя желѣзныя краски блѣднѣютъ въ огнѣ. Цвѣтъ въ родѣ киновари даетъ смѣсь Rouge capucine (Лакруа) съ малымъ количествомъ Rongo clair № 1. Смѣсь Wio!et de fer съ одинаковымъ количествомъ Pourpure riche образуютъ красный цвѣтъ, немного рѣжущiй глаза; для полученiя этой смѣсью хорошихъ тоновъ его надо обжигать по крайней мѣрѣ три раза.

Оранжевыя и желтыя краски.

Оранжевыя краски содержатъ желѣзо, почему по отношенiю къ нимъ надо соблюдать тѣ же мѣры осторожности, какъ и относительно красныхъ желѣзныя краски.

Красящее вещество весьма многихъ желтыхъ красокъ *сурьмяно-свинцовое* соединенiе, но все же лучшiе цвѣта получаются съ *хромовыми* и *урановыми* соединенiями. Смѣсь одинаковыхъ частей Jaurie Лекруа съ Jone d'ivoire вродѣ gris perle дѣйствуетъ какъ плавень и нуженъ для перекрытiя красокъ, которыя вышли изъ огня тусклыми,

Jaune jonquille—краска хромовая, которая не содержа желѣза, годится для смѣсей съ синими для образованiя зеленыхъ тоновъ.

Весьма красивая желтая урановая краска никогда не обжигается болѣе одного раза.

Свѣтлыя желтыя краски при обжиганiи иногда лупятся, для чего ихъ наводятъ очень тонкимъ слоемъ и затѣмъ примѣшиваютъ къ нимъ сгущенный скипидаръ. Надо замѣтить, что большинство легкоплавкихъ желтыхъ красокъ дѣлаются темнѣе при вторичномъ обжиганiи, почему ими слѣдуетъ писать возможно свѣтлѣе. Это происходитъ и въ смѣси съ красными, коричневыми и синими красками, въ которыхъ при повторномъ обжиганiи желтый цвѣтъ выступаетъ яснѣе.

Синія краски.

Красящимъ началомъ въ синихъ краскахъ считается кобальтъ, очень хорошо переносящій сильное обжиганіе и дающій при этомъ чудные тона. Мы уже говорили выше, что синяя краска образуетъ съ желѣзными черные и сѣрые цвѣта, почему съ кобальтовыми красками слѣдуетъ обращаться очень осторожно и даже не работать тѣми кистями, которыя ранѣе служили для письма красками, содержащими желѣзо. Между прочимъ, съ золотыми красками кобальтовыя смѣшиваются превосходно, въ особенности съ пурпуровою и фіолетовою, съ карминомъ нѣсколько хуже.

Красивыя тона образуетъ темносиняя краска съ платиновою сѣрою.

Вообще же синія краски очень сильны, почему ихъ слѣдуетъ наводить на фарфорѣ очень тонко, оттѣняя для второго обжиганія тою же самою краскою, а въ наиболѣе темныхъ мѣстахъ прибавляютъ сѣрую краску.

Зеленыя краски.

Эти краски, окрашивающее начало которыхъ состоитъ изъ окиси хрома, при обжиганіи онѣ пріобрѣтаютъ значительную силу и яркость, почему для смягченія ихъ тоновъ къ нимъ примѣшиваются нѣкоторыя, такъ называемыя золотыя краски (карминъ, пурпуръ) черныя, красныя или сѣрыя или же прозрачно покрываютъ для второго обжиганія сѣрою краскою (Gris Tendre № 1 Лекруа) эти краски переносятъ самое сильное обжиганіе. Кромѣ нихъ, существуютъ въ продажѣ еще красивыя мѣдныя зеленыя краски. Весьма разнообразные тона ихъ, въ особенности съ желтымъ цвѣтомъ и съ синимъ даютъ разнообразныя оттѣнки, но все же онѣ много уступаютъ готовымъ, существующимъ въ продажѣ зеленымъ краскамъ. Листья и зеленыя драпировки часто оттѣняютъ коричневою или красною красками.

Коричневыя краски.

Эти краски въ большинствѣ случаевъ окрашены окисью желѣза и имѣютъ также примѣсь окиси свинца и закиси никкеля. Этими красками часто пользуются для смягченія тоновъ, при этомъ надо соблюдать осторожность, дабы предупредить выгораніе красокъ. Смѣсь Brune jaune (Лекруа) и Verte bleu riche составляютъ превосходный тонъ для оттѣнковъ, а съ нѣкоторыми другими коричневыми красками даетъ хорошіе оттѣнки смуглаго тѣла.

Фіолетовыя краски.

Онѣ преимущественно золотыя, но существуютъ и желѣзныя (Violet de fer). Фіолетовые тоны можно получить также смѣсью золотыхъ красокъ съ синими. Желѣзную фіолетовую краску часто употребляютъ для смягченія зелени листьевъ.

О связующихъ веществахъ для красокъ.

Дабы красочные порошки держались на фарфорѣ, ихъ надо растирать вмѣстѣ со сгущеннымъ скипидаромъ такъ наз. (essence grasse, Zachöl) или же съ обыкновеннымъ скипидаромъ, лавандуловымъ или гвоздичнымъ масломъ, можно также съ водою, прибавляя въ него глицеринъ, жженный сахаръ или гуммиарабикъ. Прежде писали красками, растертыми съ водою, въ настоящее же время предпочитаютъ скипидарныя. Эти послѣднія обжигаются лучше, но все же водяными работать пріятнѣе. Скипидарныя краски обладаютъ нѣкоторымъ блескомъ и даютъ возможность судить объ эффектѣ получаемаго послѣ обжиганія, а при покрываніи обширныхъ поверхностей краску можно выровнять при помощи тупой кисти. Сгущенный скипидаръ, который прибавляется при растираніи красокъ къ обыкновенному скипидару очень облегчаетъ наведеніе красокъ на фарфорѣ равномѣрнымъ слоемъ. Къ очень свѣтлымъ краскамъ обыкновенно прибавляютъ довольно значительное количество густого скипидара, темные же при его избыткѣ, въ особенности при густотѣ письма, при обжиганіи пузырятся и трескаются. При работѣ необходимо имѣть подъ рукою готовую смѣсь густого и обыкновеннаго скипидара. Гвоздичное и лавандуловыя масла употребляютъ исключительно тѣ, которые не выносятъ запаха скипидаре, но все же имъ пользуются преимущественно. Эти масла можно немного разбавлять скипидаромъ. Лавандуловое масло улетучивается медленнѣе скипидара, поэтому оно необходимо въ случаяхъ, когда надо мягко сливать тона между собою. При избыткѣ этого масла краска можетъ въ огнѣ потечь. При посредствѣ гвоздичнаго масла, краски размягчаются, такъ что съ помощью его въ случаѣ надобности ихъ можно снимать. Поэтому при наведеніи одной краски на другую необходима большая осторожность для того, чтобы отъ присутствія гвоздичнаго масла въ верхнемъ слоѣ не сошелъ нижній.

Для того, чтобы покрыть одною какою-либо краскою большую поверхность, все необходимое количество матеріала перетираютъ съ лавандуловымъ масломъ для того, чтобы замедлить высыханіе. При боль-

шомъ количествѣ масла, краску перетираютъ съ каплею воды, или же прибавляютъ порошка краски. Научиться прибавлять вѣрное количество масла и густого скипидара можно очень скоро.

Если есть въ запасѣ очень мелкіе порошки, краски не растираютъ курантомъ. Небольшое ея количество достаточно смѣшать съ 1—2 каплями скипидара и шпателемъ.

Когда краски растираютъ съ водою, къ ней прибавляютъ немного жженаго сахара, или же гуммиарабика и берутъ ее въ количествѣ около 4 частей на 1 ч. воды. Краска съ сахаромъ прекрасно наводится на фарфорѣ и почти не трескается. Съ водою же предпочтительнѣе растирать заразъ большое количество краски, въ случаѣ остается много краски на сахарной водѣ, то его надо сохранить въ плотно закупоренной банкѣ.

Подборы красокъ.

При очень большомъ числѣ разнообразныхъ красокъ для живописи по фарфору, нельзя указать ихъ подбора, вполнѣ удовлетворяющему каждаго. Это дѣло, между прочимъ, съ теченіемъ времени разрѣшается само по себѣ, на основаніи личнаго опыта.

Для начала надо обзавестись небольшимъ подборомъ красокъ фирмы Лакруа, которыя держатъ почти всѣ торговцы красками для живописи по фарфору.

Совѣтуемъ пріобрѣсти для начала слѣдующія краски:

Jaune orangé, Jaune d'argent, Jaune a meler; Rouge chair 1, Brun 108; Vert noir, Vert émeraude. Vert pomme, Vert bleu riche, Bleu Victoria; Gris tendre 2; Laque carminé, Rose Pompadour; Violet d'or, Violet de fer; Noir corbeau (или Noir d'iridiun) и Fondant (т. е. плавень).

Живописецъ по фарфору Ульке рекомендуетъ слѣдующія краски съ указаніемъ ихъ изготовителей.

Желтыя: мейсенская яичножелтая № 1 или свѣтложелтая № 49 фабрики Müller & Henning въ Дрезденѣ; для темножелтыхъ тоновъ мейсенская яичножелтая № 3. *Коричневатожелтыя или охры*: мейсенская желтая охра № 5 или Anlagebraun № 45 и темная желтоватокоричневая № 48, фабрики Greiner Vetterssohn'a въ Лаушѣ близъ Кобурга. *Красныя*, фабрики Greiner Vetterssohn'a: желтоватокрасная № 47 или кирпичная № 69, свѣтлокрасный помпадуръ № 84, вишневый № 51 (темный помпадуръ), *Пурпуровыя и фіолетовыя* краски составляются изъ бирюзовой, яичножелтой и розовопурпурной кра-

сокъ. Преобладаніемъ какой-нибудь изъ нихъ производятъ болѣе или менѣе теплый оттѣнокъ.

Художникамъ болѣе опытнымъ въ живописи по фарфору желающимъ заняться этимъ искусствомъ какъ спеціальностью Ф. Іенниковъ предлагаетъ пополнить вышеприведенный подборъ Лакруа нижеслѣдующими красками:

Vert chrôme riche, Bleu turquoise, Bleu outremer riche, Carmin 3, Garmelite, Ocre, Blan fixe, Brun 3 et 4, Brun jaune, Gris noir (или de platine), Pourpre 2, Pourpre rubis, Rouge orangé, Rouge chair 2, золотая.

Вотъ другой списокъ нѣмецкихъ красокъ Гейтнера, указываемый тѣмъ же авторомъ:

Aufsetzweis V. A. 123; Canariengelb A. 160; Goldgelb 1, A 6: Gelbbraun II, A 13 b; Orange A 16; Fleischfarbe II. A 19; Pompadour III, A 208; Ziegelroth III, A 129; Dunkelrot A 23; Korallenrot II, A 116; Korallenrot VIII, A 214; Perlrot III, A 189; Braun I, A 26; Sepiabraun II, A 30; Schwarzbraun II, A 168; Dunkelbraun II, A 32; Schwarz III, A 36; Dunkelgrau I, A 39; Mittelgrau I, A 41; Perlgrau II, A 212; Blaugrün II, A 44; Türkisblau II, A 89; Chromgrün II, A 49; Dunkelgrün IV, A 133; Dunkelgrün VIII, A 205; Neugrün II, A 52; Gelbgrün II. A 56 a. Розовый пурпуръ № 79 с, фабрики Geintner & Co въ Штенбергѣ, въ Саксоніи или мейсенскій розовый пурпуръ; темный пурпуръ № 77 и золотая фіолетовая № 81, обѣ фабрики Greiner Vetterssohn'a. Хорошъ также и мейсенскій пурпуръ. *Синія.* Воздушная синяя № 38 фабрики Müller & Hennung въ Дрезденѣ; синій карминъ № 30 Greiner Vettersson'a. Зеленыя: желтоватозеленая № 56 в, стертая въ количествѣ двухъ частей съ одною частью парижской зелени образуетъ свѣтлозеленую краску, хотя немного и жесткую, но все же весьма полезную. Она изготовляется Грейнеромъ въ Шенебергѣ. Можно рекомендовать также мейсенскія свѣтлозеленыя краски, хорошо противостоящія огню, свѣтлозеленая А № 44 Greiner & Co въ Шенебергѣ, синеватозеленая № 4 Greiner Vettersson'a. Черныя Schriftschwarz № 26 (болѣе тугоплавка) и черная № 27 Greiner Vettersson'a. *Сѣрая* темная № 89 Greiner Vettersson'a.

Кроющія краски (Aufsetz farben) бѣлая № 36, желтая № 38 Greiner Vettersson'a. *Легкоплавкія краски для лазировки*: Elfenbeingelb № 105 и лаковая № 119 Greiner Vetterssohn'a.

Надо вообще замѣтить, что чрезвычайно хороши краски Мейсенской фарфоровой фабрики Гейтнера и К° въ Шнебергѣ, A. Lacroix, въ Парижѣ и Pfeil въ Шарлоттенбургѣ.

Прописныя буквы, помѣщенныя при плавкѣ въ краскахъ имѣютъ слѣдующее значеніе: А краска для живописи по фарфору, В легкоплавкая краска для живописи по стеклу и фаянсу, С—краска для живописи по стеклу и D—кроющая краска.

Растираніе красокъ.

Фарфоровыя краски продаются въ сухомъ видѣ въ порошкахъ и готовыя, тертыя въ оловянныхъ трубкахъ. Эти послѣднія употребляютъ безъ всякой подготовки, порошкообразныя же надо первоначально обработать.

Не предубѣжденіе побуждаетъ художниковъ по фарфору отказываться отъ готовыхъ красокъ даже наилучшихъ фабрикъ, но опытъ убѣждаетъ ихъ, что хорошо перетертыя краски своего приготовленія гораздо лучше. Краски въ оловянныхъ трубочкахъ часто разлагаются и утрачиваютъ свой блескъ и чистоту. Тѣ же краски которыя растираются самими художниками производятъ очень хорошій эффектъ и вжигаются съ полною яркостью оттѣнка равномѣрно и безъ какихъ-либо трещинъ.

Растираніе красокъ для живописи по фарфору необходимо, даже и тогда, когда онѣ продаются подъ названіемъ мелкоистертыхъ. Хотя эта работа довольно скучна, но она очень необходима, такъ какъ продажные порошки только въ очень рѣдкихъ случаяхъ мелки, отчего зависитъ красота выжженныхъ красокъ. Краски растираютъ на плиткѣ изъ толстаго зеркальнаго стекла, съ очень мелкимъ матомъ и по краямъ откошеннаго. На это стекло кладется нужное количество краски и приливаютъ къ ней воды такъ, чтобы образовалась кашица. Она растирается стекляннымъ курантомъ, который надо держать большимъ указательнымъ и среднимъ пальцами и при достаточномъ давленіи движутъ маленькими кружками. Чѣмъ будутъ меньше эти кружки, тѣмъ больше краска сконцентрируется посрединѣ, что выгодно, такъ какъ вещество рѣже приходится сдвигать къ срединѣ при помощи шпателя. Для того, чтобы сохранить краски въ полной чистотѣ надо имѣть нѣсколько стеклянныхъ плитокъ. Когда, несмотря на мелкія круговыя движенія, краска все же разошлась по краямъ стекла, то ее сдвигаютъ къ срединѣ шпателемъ, при помощи котораго надо также соскабливать частицы, приставшія къ куранту. Когда растираютъ пурпуровую краску, надо прибавить немного скипидара, всѣ же остальныя цвѣта перетираютъ съ водою. Краски трутъ до тѣхъ поръ, пока густая первоначальная кашица вполнѣ не высохнетъ.

Когда растираніе будетъ достаточно, оно опредѣляется покачиваніемъ куранта на стеклѣ. Если ощущается при этомъ нѣчто вродѣ хрустѣнія—то это означаетъ, что все еще остаются болѣе крупныя зернышки. Когда мы, такимъ образомъ, довели краски до полной мелкости ее надо высушивать или на солнцѣ, или же у горячей печи; соскабливаютъ стальнымъ шпателемъ и всыпаютъ для храненія въ какую либо стклянку съ надлежащимъ этикетомъ. Такъ растираютъ всѣ краски, которыя тогда легко перетираются со скипидаромъ до уничтоженія зернистости. Скипидаръ скоро улетучится и къ краскѣ прибавляютъ, смотря по ея свойствамъ, нѣсколько капель сгущеннаго скипидара и капли двѣ гвоздичнаго масла.

ГЛАВА XIII.

Ящикъ для красокъ. Палитра. Кисти.

Что касается ящика для красокъ, то его выбираютъ по личному желанію и вкусу. Можно взять съ болѣе или менѣе изящною внѣшностью и отдѣлкою. Въ простѣйшей формѣ онъ представляетъ четыреугольную жестянку съ крышкою, въ которой лежитъ фарфороровая палитра. Эти палитры состоятъ изъ фарфоровыхъ пластинокъ, около 10 дюймовъ въ квадратѣ. Нѣкоторыя изъ палитръ совершенно гладкія или же съ

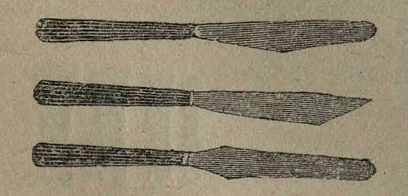


Рис. 3. Стальные шпагели.

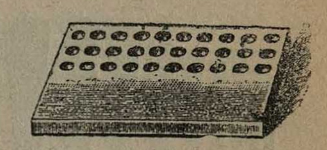


Рис. 4. Палитра для живописи по фарфору съ чашечками.

20-30 чашечками, сюда помѣщаются краски, готовыя къ употребленію. Эту палитру можно замѣнить матовымъ стекломъ, а чашечки стеклянными солоночками. Ящикъ плотно прикрываютъ крышкою для охраненія палитры съ красками отъ пыли.

Когда краску смѣшиваютъ очень тщательно, какъ нами уже указывалось выше съ помощью куранта, ее сдвигаютъ острымъ роговымъ шпателемъ и которымъ также снимаютъ все, что пристало къ куранту, въ концѣ концовъ имъ же прокладываютъ въ извѣстную ямку палитры, гдѣ

она прикрытая отъ пыли остается годною для употребленія недѣлями. Краски располагоютъ на палитрѣ въ неизмѣняемомъ опредѣленномъ порядкѣ, такъ чтобы не смѣшивать по виду похожія однѣ на другія. Весьма практиченъ слѣдующій порядокъ: въ первую ямку свѣтло-желтую, потомъ свѣтло-желтомъ коричневую, темную желтовато коричневую, коричневую кирпичную. Мы не помѣщаемъ здѣсь рисунокъ роговыхъ шпателей, такъ какъ они всѣмъ извѣстны.

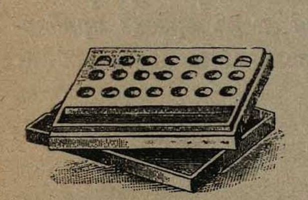


Рис. 5. Палитра съ крышкою.

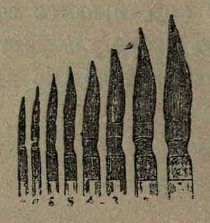


Рис. 6. Короткія кисти.



Длинныя кисти.



Длинноволосыя кисти.

Для нѣкоторыхъ красокъ, какъ, напримѣръ, охры, бирюзовой краски и нѣкоторыхъ другихъ мы можемъ рекомендовать прибавить небольшое количество плавня, который придаетъ имъ больше яркости и блеска.

Кисти для живописи по форфору бываютъ пяти сортовъ 1) живописныя короткія, 2) живописныя длинныя, 3) тупыя (т. наз. пютца), скошенная и 5) длиноватыя.

Короткими и длинными обыкновенными акварельными кистями изъ очень мягкаго волоса дѣлаютъ контуры, а затѣмъ кроютъ окрашиваемые

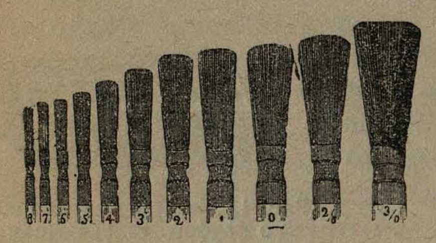


Рис. 7. Тупыя кисти или дютуа длинныя.

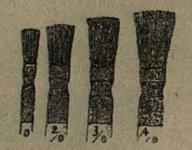


Рис. 8. Короткія тупыя кисти.

поверхности. Посредствомъ длинныхъ кистей пишутъ золотомъ. Тупыми же кистями слегка постукиваютъ на краску и тѣмъ выравниваютъ ея распредѣленіе, а также переходятъ изъ одного тона въ другой. Такое же назначеніе имѣютъ и скошенныя кисти, которыми выравниваютъ краску на очень большихъ поверхностяхъ, толкая ее впередъ съ мѣста, на которомъ ея очень много. Длинноволосыми же кистями дѣлаютъ линіи и каймы. Волосы этихъ кистей, напитавшись краскою сближаются и образуютъ

тонкій и острый кончикъ, и имъ очень удобно выводить тонкія линіи кисти послѣ ихъ употребленія, слѣдуетъ тщательно вымывать скипидаромъ, а чтобы предохранить ихъ отъ перегорѣнія напитать свѣжимъ свинымъ саломъ. Только тупыя и скошенныя кисти не моютъ скипидаромъ, а тепловатою водою съ примѣсью зеленаго мыла или-же ваннымъ спиртомъ или-же бензиномъ. Въ этомъ случаѣ кистью водятъ впередъ и назадъ по тѣлу руки, для того, чтобы въ ней не засѣли смолистыя частичка.

Для того, провѣрить чистоту кистей, выполосканныхъ въ водѣ ихъ пробуютъ на языкъ. Если при этомъ осущается вкусъ скипидара, то слѣдовательно кисть промыта недостаточно и тогда надо ее снова полоскать. Крупныя кисти, которыя набиваются большимъ количествомъ краски, очень трудно удаляемой, приходится полоскать почти горячею водою. Кисти, которыя содержатъ въ себѣ скипидаръ, сохраняются хуже, нежели совершенно промытыя. Чистыя кисти хранятъ стоя, кончиками кверху въ банкѣ. Передъ живописью кисть должна быть совсѣмъ сухой.

На подготовку для живописи разными красками дѣлаютъ, такъ называемыя, пробныя палитры. На нихъ помѣщаютъ всѣ требуемыя краски, за исключеніемъ блесковыхъ бѣлой и желтой.

Изготовленіе подобныхъ тарелокъ или палитръ для начинающихъ болѣе чѣмъ необходимо, такъ какъ они даютъ понятіе о видѣ красокъ до и послѣ обжиганія который по обыкновенію весьма неодинаковъ.

По этимъ пробнымъ палитрамъ надо хорошо ознакомиться съ вліяніемъ обжиганія, который обыкновенно весьма различенъ. По пробнымъ палитрамъ рисунокъ котораго мы помѣщаемъ ниже надо основательно ознакомиться, чтобы руководиться этими палитрами при работѣ, на нихъ слѣдуетъ помѣстить краски съ нумерами, а затѣмъ эти нумера занести въ записную книжку съ указаніемъ, какія они означаютъ краски и смѣси. Очень практично, сдѣлать двѣ одинаковыхъ палитры, а затѣмъ одну изъ нихъ обжечь, а другую для сравненія оставить не обожженою.

Для того, чтобы судить объ эффектѣ сочетаній помѣщенныхъ красокъ съ другими, послѣ ихъ окончательно высыханія, выводятъ каждою изъ нихъ въ принятомъ порядкѣ узкій кругъ, который пересѣкаетъ всѣ полосы. Послѣ обозначенія, очень точнаго, всѣхъ красокъ цыфрами, тарелку обжигаютъ. Тогда видно, какою становится каждая краска послѣ обжиганія и какое впечатлѣніе онѣ производятъ изъ сочетаніяхъ. Когда при своемъ смѣшеніи даютъ очень хорошіе результаты и могутъ быть наведены однѣ на другія, существуютъ другія краски, которыя даютъ сквѣрныя смѣси. Такъ, напримѣръ, охру не слѣдуетъ смѣшивать съ яично-желтою, канареечно-желтою или же желтовато-зеленою красками. Такимъ образомъ поучаются плохія смѣси при сочетаніи розоваго пурпура съ

помпадуромъ или же желтовато-красною краскою. При неумѣломъ смѣшеніи та или иная краска совершенно перегораетъ или же производитъ тусклой и грязный цвѣтъ. Въ случаяхъ сомнительныхъ, на пробной тарелкѣ можно видѣть эффекты сочетанія красокъ, а знаніе пріобрѣтается постепенно опытностью.

Пробную четыреугольную палитру подготовляютъ, натирая ее немного скипидаромъ съ помощью тряпочки. Послѣ высыханія скипидара, пластинку по линейкѣ раздѣляютъ карандашомъ на квадраты немного болѣе дюйма, дѣлая промежутокъ для надписей. Затѣмъ на рабочую палитру помѣщаютъ небольшой комочекъ краски (величиною съ горошину) и набираютъ ее на кисть, которую смачиваютъ смѣсью ровныхъ частей густого скапидара и гвоздичнаго масла. Этою кистью праводятъ въ квадратикѣ полосу, занимающую около пятой ея части. Такъ же кистью безъ набиранія краски, проводятъ одну подлѣ другой столько полосъ, сколько помѣстится въ квадратѣ. Конечно, каждая послѣдующая полоса будетъ окрашена слабѣе предыдущей. Въ случаѣ если краски на кисти очень

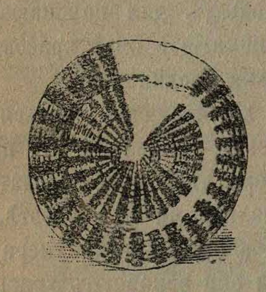


Рис. 9. Пробная палитра ната релкѣ.



Рис. 10. Тарелка съ расписанными сквозными краями. Старинный берлинскій фарфоръ.

много, для полученія болѣе ясныхъ ступеней пробнаго цвѣта послѣ каждаго мазка снимаютъ съ кисти краски на рабочей палитрѣ.

Подъ каждымъ изъ квадратовъ помѣчаютъ нумеръ краски карандашомъ.

Смѣшиваютъ краски не кистью, какъ это дѣлается при акварельной живиописи, а шпателемъ. Пробныя пластинки смѣсей заготовляютъ такъ же какъ и простыхъ красокъ. Весьма полезно заготовить пробныя пластинки съ различными красками, которая наведены одна на другую какъ на тарелкѣ, причемъ надо придерживаться опредѣленной системы.

Чтобы сберечь время, всѣ надписи пишутъ на простыхъ пластин-

кахъ сразу жидкою черною краскою, и, наконецъ, соскабливаютъ краску, зашедшую за контуры.

Плохо вышедшіе квадраты счищаютъ вовсе и пишутъ снова.

ГЛАВА XIV.

Подготовка рисунка.

Ранѣе, чѣмъ приступимъ къ живописи по фарфору, надо предварительно выбрать какой-либо рисунокъ, для чего сдѣлать набросокъ.

Исполненіе наброска необходимо для художника; его дѣлаютъ или на бумагѣ или же на какой-либо другой гладкой поверхности, на которой легкими линіями набрасываютъ главные очерки фигуръ, цвѣтовъ и т. под. При наброскѣ отмѣчаютъ мѣста, на которыя кладутъ краски, часть орнамента на бумагѣ только одинъ разъ, а затѣмъ отполировать фигуръ, которое надо писать повторительно, или-же орнаментъ состоитъ изъ повторенія одинаковыхъ частей, то можно нарисовать только одну часть орнамента на бумагѣ только одинъ разъ, а затѣмъ отпалировать или пропылить необходимое число разъ. Сложной рисунокъ, какъ-то пейзажъ или же букетъ надо вырисовывать очень тщательно. Тѣ которые умѣютъ хорошо рисовать, могутъ дѣлать это прямо по фарфору, принебольшомъ же умѣніи необходимо рисунокъ дѣлать предварительно карандашомъ на бумагѣ, и помѣтить на немъ сперва углемъ мѣста всѣхъ предметовъ.

Фарфоръ, ранѣе чѣмъ расписывать, надо очистить нѣсколькими каплями лавандуловаго масла, французскаго скипидара или-же алкоголя для удаленія нѣкоторыхъ нечистотъ въ особенности жировъ. Безъ такой предосторожности краска можетъ слупиться и слѣзть. При чистотѣ поверхности можно обезпечить также вырисовываніе карандашомъ, который чертитъ еще лучше, если чистый фарфоръ натираютъ, которую слегка смачиваютъ скипидаромъ. Эти контуры надо дѣлать чрезвычайно осторожно, такъ чтобы они представляли собою только слабый налетъ. Спустя нѣсколько минутъ послѣ натиранія можно приступить къ рисованію карандашемъ или же переводу. Черточки же карандаша или же красного мѣла совершенно исчезаютъ послѣ обжиганія.

Рисованіе по скипидару имѣетъ тотъ существенный недостатокъ, что натертая уже поверхность принимаетъ пыль, вредной для живописи по фарфору. Слѣдовательно, надо скорѣй научиться дѣлать контуры прямо

кистью. Краску свободно удаляютъ безъ всякаго слѣда и можно спокойно дѣлать всякія измѣненія, пока не получится положительный результатъ. Для часто повторяющихъ орнаментовъ и проч. надо пользоваться лакировкою.

Для этого на фарфорѣ между рисункомъ на бумагѣ и фарфоромъ кладется листъ бумаги, который натирается порошкомъ краснаго мѣла или-же графить, послѣ чего дѣлаютъ по рисунку всѣ линіи заостреную косточкою или же вязальною спицою, во всякомъ случаѣ чѣмъ либо твердымъ и заостренымъ, такъ чтобы бумага не прорывалась и не прорѣзалась. Для повторенія перевода рисунка самое выгодное наколоть его линіи на бумагѣ при помощи иглы. Этотъ сквозной рисунокъ накладываютъ на надлежащее мѣсто фарфора и затѣмъ проводятъ по немъ тряпкою или ватою съ порошкомъ краснаго мѣла или же графита. Пылью этихъ веществъ пропитываются всѣ дырочки и оставляютъ на фарфорѣ слѣды, по которымъ необходимо сейчасъ же провести линіи карандашемъ.

Послѣ полученія на фарфорѣ рисунка обводятъ контуры фарфоровыми красками. При одноцвѣтной живописи, когда работаютъ, напримѣръ, какою-либо одною изъ красокъ, напримѣръ, сѣрою, черною, коричневою и т. п., эти контуры дѣлаются тѣми же красками. Вообще же, контурыстараются дѣлать такого же цвѣта, какимъ будетъ сдѣлано пространство, въ нихъ заключенное.

Высыханіе эскизовъ, если надо, можно ускорить при небольшомъ жарѣ огня или-же на спиртовкѣ. Послѣ чего необходимо мокрою тряпкою провести по рисунку, дабы удалить оставшійся на нихъ карандашъ и пропыленныя точки. Послѣ чего приступаютъ къ подмалевкѣ каждой части рисунка соотвѣтствующею краскою или-же только одною краскою при живописи одноцвѣтной.

ГЛАВА XV.

Расписываніе фарфора.

Расписываютъ только безукоризно годный фарфоръ, такъ какъ едва ли стоитъ трудиться и украшать фарфоръ низкаго качества, который легко портится при обжиганіи. Посуда, въ которой сохраняютъ пищу, свободно чернѣетъ въ огнѣ. Необходимо поручать посуду для обжиганія мастерамъ очень опытнымъ и на которыхъ можно надѣяться, такъ какъ при нѣкоторыхъ неправильныхъ тонахъ, эта посуда не выходитъ бле-


214. Рѣпинъ „Запоржцы."
Riepin. „Zaporchcy".

стящею и красивою. Въ особенности розовый пурпуръ получаетъ тусклый оттѣнокъ. Ниже мы можемъ указать, какъ обжигаются маленькія вещи у себя дома въ особенной печи, которую пріобрѣсти очень недорого.

При живописи на фарфорѣ необходима опрятность. Кисти должны быть изъ мягкаго волоса и образовывать хорошо заостренный кончикъ. По окончаніи работы ихъ необходимо промыть и тотчасъ же вытереть насухо полотняною тряпкою.

Для нѣкоторыхъ отдѣльныхъ красокъ, какъ, напримѣръ, пурпура или же желтоватой краски, надо пользоваться для каждой особою кистью, такъ какъ отъ малѣйшей частицы, которая осталась на кисти, можетъ испортиться другая какая-либо краска. Въ то время, когда расписываютъ, палитра должна оставаться закрытою и на нее слѣдуетъ класть каждую краску, которую необходимо употребить, въ небольшомъ количествѣ; краски должны быть мягкими, но не совсѣмъ жидкими.

Плавень, который прибавляютъ къ краскамъ, въ случаѣ надобности, долженъ быть той же фабрики, красками которой художникъ пользуется для живописи. Онъ получается въ видѣ сухого порошка и прибавляютъ въ соотвѣтственную, въ очень небольшомъ количествѣ, при ея растираніи. Иногда бываетъ трудно получить хорошій сгущенный скипидаръ, между прочимъ, отъ его доброкачественности зависитъ въ живописи очень многое, почему мы можемъ посовѣтовать всѣмъ, занимающимся живописью, изготовлять его самимъ. Способъ его приготовленія изложенъ въ послѣдней главѣ этой книги.

Общія правила письма.

Такъ же, какъ при одноцвѣтной, такъ и многоцвѣтной живописи по фарфору, не надо стараться сразу получить требующуюся густоту цвѣта. Первоначально слѣдуетъ наводить общій тонъ и не заботиться объ отдѣлкѣ подробностей. Если эта подмалевка совершенно высохла, приступаютъ къ отдѣлкѣ подробностей тѣмъ же тономъ. Послѣ чего, на совершенно высохшей краскѣ придаютъ силу тѣнямъ новою краскою. Не слѣдуетъ при живописи забывать, что, если краска даетъ извѣстный тонъ, то наведеніе по ней новаго слоя и той же краски удвоитъ ея силу. Кромѣ этого, необходимо имѣть въ виду, что, при обжиганіи краски почти всегда свѣтлѣютъ, почему тона должны быть при письмѣ немоного гуще, чѣмъ ихъ предполагаютъ получить въ готовомъ издѣліи.

Фарфоровыми красками пишутъ такъ, же какъ и акварельными, только ими нельзя водить взадъ и впередъ, а налагаютъ ею краску возможно

быстрыми и широкими мазками. Не слѣдуетъ ограничиваться подбираніемъ краски лишь на кончикъ, но надо брать ее и боками кисти. Краски не должны быть не слишкомъ густыми и не жидкими. Первыя плохо сходятъ съ кисти и немедленно высыхаютъ, а послѣднія легко расплываются, ложатся неровно и сгораютъ при обжиганіи. Къ слишкомъ густой краскѣ прибавляютъ со штели скипидаръ (не капая его), а къ жидкой примѣшиваютъ краску и немного густого скипидара. Слишкомъ густо наведенная краска при обжиганіи лупится. Затѣмъ, нельзя писать черезчуръ темно, такъ какъ освѣтлить краску почти невозможно. Въ случаѣ ошибокъ, самое лучшее смыть неудавшееся мѣсто при помощи полотняной тряпки, обмокнутой въ скипидаръ, такъ, чтобы не осталось и слѣда краски. Ту краску, которая совершенно высохла, надо сперва размягчить скипидаромъ или же гвоздичнымъ масломъ, чтобы не осталось и слѣда краски. Засохшую краску надо предварительно размягчить скипидаромъ или же гвоздичномъ масломъ.

Начинающіе художники должны остерегаться брать въ краску слишкомъ много сгущеннаго скипидара, хотя онъ и облегчаетъ живопись, такъ какъ при его избыткѣ краска склонна лупиться въ огнѣ. Въ случаѣ наведенная краска остается два или три дня блестящею, то въ ней есть избытокъ густого скипидара, почему ее слѣдуетъ удалить и переписать неудавшееся мѣсто заново.

Если краска зашла за контуры, то ее надо соскабливать при помощи скребка, а пылинки и волоски, приставшіе къ рисунку снимаютъ иглою.

Тѣ свѣтовыя мѣста, которыя очень обширны, надо оставлять безъ краски и выскабливаютъ изъ высохшей краски скребкомъ или же вынимаютъ изъ свѣженаведенной краски, кончикомъ кисти, смоченной скипидаромъ.

Необходимую вещь составляетъ подручникъ для него руки при письмѣ, спеціальный столикъ для работы и подпорка для вазъ. Доска столика должна имѣть на одномъ концѣ вырѣзку, подъ которую помѣщаютъ круглые предметы, которые разрисовываютъ, напримѣръ, чашки и вазы, которыя надѣваются на приспособленіе, дозволяющее помѣщать расписываемую вещь выше или ниже. Столикъ иногда снабжается выдвижными ящиками для храненія принадлежностей живописи.

Послѣ окончанія работы вещь сушатъ, предохраняя ее отъ пыли въ печкѣ или же надъ пламенемъ спиртовки. Измѣненіе при этомъ вида живописи отъ обугливанія не имѣетъ ровно никакого значенія. Вещь посылаемую для обжиганія завертываютъ въ мягкую бумагу, сложенную въ нѣсколько разъ, затѣмъ укладываютъ въ ящикъ съ опилками или же туго набитымъ сѣномъ.

Одноцвѣтная живопись.

Первоначальныя попытки въ живописи по фарфору лучше всего дѣлать одною какою-либо краскою, въ родѣ коричневой, синею или помпадуръ. При этомъ можно ознакомиться съ пріемами живописи, не осложняя дѣла при подборѣ разныхъ красокъ. При нѣкоторой ловкости и искусствѣ при помощи одного цвѣта можно сдѣлать хорошіе эффекты, въ чемъ можно убѣдиться при разсматриваніи такъ наз. дельфійскихъ картинокъ.

Одноцвѣтную живопись можно рекомендовать въ особенности всѣмъ начинающимъ художникамъ, такъ какъ при своей простотѣ, она скорѣе пріучаетъ обращаться съ кистями и красками. Въ одноцвѣтной живописи эффекты производятся болѣе или же менѣе чистымъ наложеніемъ одной и той же краски для выраженія полутоновъ и тѣней. Допустимъ, что пишутъ видъ.

На палитру кладутъ кусочекъ красной кашицы небольшой величины, отдѣляютъ отъ него приблизительно около $^2/_3$ и разводятъ ихъ двумя или тремя каплями сгущеннаго скипидара и смѣшиваютъ шпателемъ для

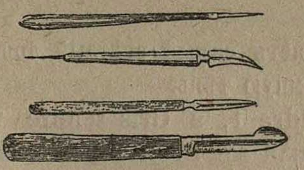

Рис. 12. Игла и скребки.


Рис. 13. Подпорка.

образованія второго, менѣе темнаго тона. Отъ этой смѣси снова отдѣляютъ половину и смѣшиваютъ ее со скипидаромъ, дабы получился третій тонъ, еще болѣе свѣтлый.

Четырехъ тоновъ для одноцвѣтной живописи болѣе, чѣмъ достаточно. Надо крыть фарфоръ самымъ свѣтлымъ фономъ, а затѣмъ уже переходятъ постепенно къ слѣдующимъ, болѣе темнымъ тонамъ, до совершенно темнаго.

Когда рисунокъ окончательно высохъ, на него мѣстами дѣлаютъ самыя глубокія тѣни неразведенною краскою. Послѣ чего картину, когда она совсѣмъ высохла, можно уже обжечь.

Одноцвѣтная живопись выполняется всего лучше красною, коричневою, сѣрою, фіолетовою или же розовыми красками. Иногда пишутъ синею, муфельною краскою, но прибавляютъ къ ней немного коричневой, зеленой или черной, безъ которыхъ тонъ выходитъ недостаточно силь-

нымъ. Когда пишутъ карминомъ, очень трудно получить двѣ вещи одинаковаго тона, такъ какъ эта краска чрезвычйно измѣняется въ огнѣ. Лучше всего писать краскою purpur riche или же красками Brine rolde riohe, violet aefer roude capuline и roude ladne.

Одноцвѣтная живопись выходитъ гораздо лучше, когда ее оттѣняютъ другимъ, какимъ-либо цвѣтомъ. Въ слѣдующихъ, нами испытан-

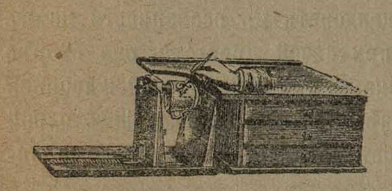


Рис. 14. Столикъ для живописи по фарфору.

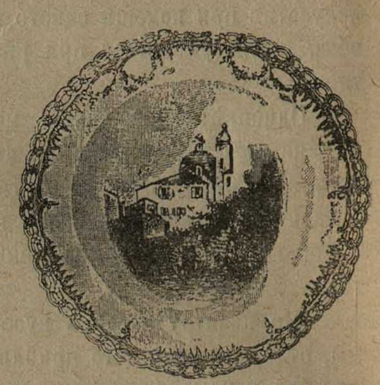


Рис. 15. Тарелка съ видомъ Луизы Беги Пармантье.

ныхъ сочетаніяхъ красокъ 1—означаетъ самый свѣтлый тонъ, 2—тонъ для затѣненія или полутоновъ, 3—темную тѣнь.

Для *сѣраго* письма: 1 Gris tendre 1, 2 Gris tendre 2, 3, Gris tendre съ прибавкою Brun jaune или же Brun 108.—1 Gris tendre 1, 2, Gris brun или Cris tendre съ примѣсью Carmin 1, 3 тоже съ Brun bitume или Noir.

Для *фіолетоваго* письма: 1 Violet d'or, 2 Violet d'or foucé или 1 погуще, 3 тоже съ Bleu foncé или Pour-pre.—Violet de fer и Violet de fer teinte grise.

Для *синяго* письма: 1 Bleu de ciel, 2 Тоже съ Bleu fonlé или Outremer, 3 Bleu foucé.—1 Bleu outremer, 2 тоже гуще 3 Bleu foncé, можно также писать однимъ Bleu ordinaire и усилить имъ тѣни послѣ обжиганія.

ГЛАВА XV.

Многоцвѣтная живопись.

При этой живописи слѣдуетъ пользоваться готовыми тонами, а не составлять ихъ на палитрѣ изъ различныхъ красокъ. Надо замѣтить,

что работу слѣдуетъ доводить до извѣстной степени законченности, такъ какъ перерывъ ея въ результатѣ отражается весьма неблагопріятно. Тѣнямъ слѣдуетъ придавать возможно теплый оттѣнокъ и воздерживаться отъ примѣненія слишкомъ холодныхъ, къ чему начинающіе художники весьма склонны.

При живописи по фарфору не надо забывать, что она исключительно носитъ декоративный характеръ и вовсе не можетъ имѣть притязаній на характеръ чисто художественнаго произведенія, вовсе несхожими съ картинами, писанными масляными красками. Поэтому всего лучше не пытаться копировать на фарфорѣ какія-либо картины. Особенно это будетъ неумѣстно и дастъ очень скверный результатъ при расписываніи выпуклыхъ поверхностей, напримѣръ, вазъ и т. п.

Въ виду большого разнообразія сюжетовъ, которые пригодны и примѣняемы для многоцвѣтной живописи, разсматривать ихъ, даже по группамъ, заняло бы очень много мѣста и, кромѣ того, не имѣло бы рѣшительно никакого значенія. Почему мы здѣсь ограничимся исключительно указаніями относительно письма цвѣтовъ, которые любители изображаютъ всего охотнѣе.

Контуровъ для цвѣтовъ надо дѣлать возможно меньше и исключительно самые необходимые, возможно тоньше карандашемъ или же краскою. Въ листьяхъ обыкновенно изображаютъ среднюю жилку, остальное же слѣдуетъ писать отъ руки.

Сначала надо испытать свои силы въ письмѣ наиболѣе простыхъ цвѣтовъ, какъ-то: нарциссовъ, шиповника или же анютиныхъ глазокъ. Лепестки пишутъ мазкомъ отъ вершины къ срединѣ, не вдаваясь въ подробности. Свѣтлыя мѣста снимаются полусырой кистью и затѣмъ пьютуазируютъ рѣзкіе края, тычинки, жилки и проч. Мелочи выцарапываютъ иглою, а потомъ окрашиваютъ обнаженныя мѣста соотвѣтствующими красками.

Письмо листовъ много труднѣе, нежели цвѣтовъ, и, если ихъ не выполнить тщательно, то они выходятъ очень грубыми. Узкіе, острые листья пишутся какъ лепестки отъ кончика, широкія же отъ стебля, при этомъ кисть ведутъ отъ срединной жилки къ краямъ такъ, чтобы легче получились мелкія жилки, что не такъ уже трудно, какъ это намъ кажется въ описаніи.

Зеленый цвѣтъ. Для основной окраски листьевъ примѣняютъ Vert pré, Vert clair, Vert chrome и Vert bleu съ примѣсью желтой, коричневой и сѣрой красокъ, яркость же зеленаго цвѣта уменьшаютъ, прибавляя немного кармина или пурпура. Такая смѣсь годиться также для тѣней, въ самыхъ же темныхъ мѣстахъ осторожно вводятъ Vert

noir, а въ коричневыхъ листьяхъ Brun sepia съ прибавленіемъ Vert brun. Мертвую зелень и красноватые листья пишутъ, какъ и стебли, Brun rouge или Ponrpre съ Jaune d'argent. Осенніе листья расписываютъ Brun sepia и Ocre и отдѣлываютъ коричневые листья, пятнышками и т. п. Brun foncé, а красные Violet de fer. Красные края и кончики листьевъ окрашиваютъ, смотря по требующемуся тону, Carmin или же Rouge claire, только не по самой зелени, а съ краю насовершенно чистомъ фарфорѣ.

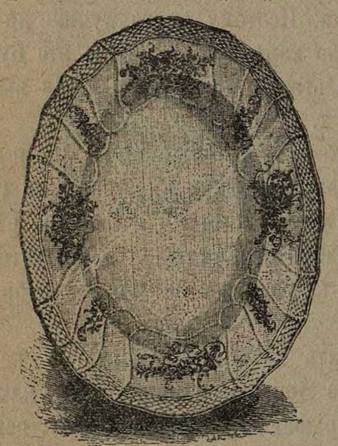


Рис. 16. Продолговатое блюдо съ многоцвѣтною живописью.

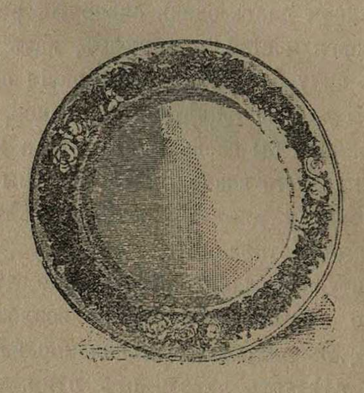


Рис. 17. Плоское блюдо съ многоцвѣтною живописью.

Разнообразные тона, которые пригодны для листьевъ, получаются изъ смѣси пополамъ Vert chrôme и Jaunca meier, примѣняя послѣдняго гораздо менѣе для темныхъ листьевъ. Для тѣней надо прибавить Brun 108, а для самыхъ темныхъ мѣстъ смѣсь Vert chrôme, Brun fonce и немного Pourpre. Синеватыя листья пишутъ Vert chrôme и отдѣлываютъ этимъ же цвѣтомъ нѣсколько темнѣе, съ прибавленіемъ для самыхъ темныхъ мѣстъ черной краски.

Листья въ среднемъ планѣ пишутъ Vert chrôme вмѣстѣ съ Gris tendre, а въ заднемъ Vert chrôme съ Carmin и Pourpre.

Все, что мы скажемъ далѣе о письмѣ цвѣтовъ различными красками, относится также и къ письму цвѣтныхъ предметовъ.

Бѣлый цвѣтъ, если онъ общій, выражается чистымъ фарфоромъ, блики-же наложеніемъ бѣлой краски. Самое важное подобрать для бѣлыхъ цвѣтовъ подходящіе сѣрые тона. Можно примѣнять Gris tendre и Gris de platine, но много красивѣе тона, которые составляются изъ кармина Vert chrôme или же Vert pomme, съ малымъ количествомъ

Jaune à mêler, которые, смотря по надобности, можно составить желтоватѣе, розоватѣе или сѣрѣе. Нажнѣе сѣрые полутона можно составить также изъ Carmin tendre, Bleu clair и Jaune à mêler, въ особенности оттѣняя розы. Тычинки пишутъ Jaune à mêler, въ особенности оттѣняя розы, съ bere и съ небольшой примѣсью Gris tendre, а въ особенно темныхъ мѣстахъ Brun 108 или же Jaune à mêler, тушуя Vert brun а въ самыхъ темныхъ мѣстахъ синей.

Желтый цвѣтъ блѣдный лучше всего писать тонкимъ слоемъ Jaune d'ivoire, болѣе же густой Jaune à mêler,, Jaune d'argent или Jaune jonquille, оттѣняя тѣми же красками съ прибавленіемъ Gris perle съ орхой, а также немного Gris tendre, далѣе Vert brun и для болѣе коричневыхъ тоновъ Violet de fer.

Желтыя тычинки окрашиваютъ Jaune à mêler и пютуазируютъ для слитія съ розовымъ цвѣтомъ; послѣ этого ту же краску налагаютъ достаточно густо. Если карминъ послѣ обжиганія окажется черезчуръ яркимъ, то въ полутонахъ передъ вторымъ обжиганіемъ лессируютъ Bleu ciel clair. Въ случаѣ полученія рѣзкаго фіолетоваго оттѣнка, ему придаютъ больше красноты карминомъ 3, который вжигаютъ при несильномъ огнѣ.

Малиновый цвѣтъ пишутъ и оттѣняютъ Pourpre riche, *а темнопурпуровый* смѣсью Pourpre riche, или Violet d'or съ Bleu riche *Красноватооранжевый цвѣтъ* настурціи получаютъ наведеніемъ для перваго обжиганія смѣси желтой пурпуровой и коричневой красокъ, для вторичнаго же обжиганія лессируютъ карминомъ и пурпуромъ.

Лиловый цвѣтъ. Мелкіе лиловые цвѣты пишутъ Violet d'or, отъ котораго большія поверхности выходятъ матовыми, такъ что послѣ обжиганія онѣ вовсе не лессируются небесно-голубою или же нѣжно-сѣрыми красками. Всевозможные лиловые тона можно получить при смѣшеніи синей или пурпуровой краски съкарминомъ или же ультрамориномъ, или же Bleu foncé съ пурпуромъ; эта послѣдняя смѣсь выходитъ темнофіолетовою, при коотрой, для удаляющихся мѣстъ можно прибавить немного Jaune à mêler или же Gris perle. Для голубоватыхъ цвѣтовъ надо прибавлять Bleu de ciele и немного Vert bleu, ихъ налагаытъ погуще и пютуазируютъ. Для полученія очень темнаго цвѣта фіолетоваго. напримѣръ, для цвѣтовъ Иванъ да Марьи надо обжигать два раза. Очень хорошій тонъ получается если первоначально кроютъ темносиней, а вторично темно-красною, или же наоборотъ.

Лучше всего дѣлать предварительно пробное обжиганіе. чтобы знать навѣрное, какого результата можно ожидать. Можно, напримѣръ, написать для перваго обжига всѣ лепестки свѣтлые и темные смѣсью Bleu

Victorie и pourpre cramaisi или Vert bleu riche и отдѣлываютъ самыя темныя мѣста фіолетовою или же черною красками.

Тѣ фіолетовые цвѣты, которые менѣе темны или синеватые можно писать для одного обжиганія Violet dor foncé при чемъ слѣдуетъ оттѣнять ультрамариномъ, а въ болѣе темныхъ мѣстахъ Bleu foncé.

ГЛАВА XVIII.

Расписываніе фона.

Иногда желаютъ ослабить или же уничтожить рѣжущую разницу между бѣлизною фарфора и цвѣтами, которые нарисованы, придавая его фону свѣтлый или же темный оттѣнокъ. Для этого пользуются красками (фоновыми), отличающимися отъ обыкновенныхъ большимъ содержаніемъ плавня.

Краски для фона продаются въ порошкахъ и въ трубкахъ совершенно готовыми, какъ, напримѣръ, краска цвѣта кофе съ молокомъ, короиловая, шамуа, кармелитовая, изабелловая, лавандуловая и многія другія. Конечно, ихъ можно приготовить также и изъ порошковъ.

Надо не забывать, что фоновая краска совершенно непригодна для выдѣлки самаго рисунка, почему ее не слѣдуетъ примѣшивать ни къ какой другой краскѣ. Она годится исключительно для своего назначенія. Въ случаѣ, при обработкѣ фона тупою кистью. образовались болѣе свѣтлыя мѣста, то надо брать на тупую кисть небольшое количество краски и затѣмъ возстановляютъ нужную силу испорченнаго мѣста пютуазированіемъ.

На палитру кладется достаточно краски для повылненія всего фона (во всякомъ случаѣ, лучше побольше, нежели мало) и прибавляютъ нѣсколько капель ловандуловаго масла, а для того, чтобы замедлить его испореніе и поддержанія нужной густоты еще нѣсколько капель густого скипидара. Для большого фона краску можно заготовлять и въ глубокой тарелкѣ.

Надо замѣтить, что на удачу наведеніе фона имѣетъ вліяніе гроза. При приближеніи и въ слишкомъ сыромъ воздухѣ фонъ не выходитъ хорошимъ. Всего лучше работать при умѣренной теплотѣ, такъ какъ на холодѣ краска сохнетъ слишкомъ медленно, а въ жару непомѣрно быстро и неровно.

Вообще же при растираніи краски для фона, къ ней примѣшиваютъ приблизительно такое-же, по объему, количество густого скипидара и

немного лавандуловаго масла. Весьма важно, чтобы краска была надлежащей густоты, почему полезно испытывть ее на кускѣ фарфора. Она должна расписываться такъ, чтобы мазки сливались между собою. Въ случаѣ краска 2—3 минуты сохраняетъ свѣжiй видъ, то пропорцiя взятыхъ веществъ правильна, если-же она становится матовою, то надо прибавить сгущеннаго скипидара, въ случаѣ краска при работѣ прилипаетъ къ кисти, необходимо добавить лавандуловаго масла.

Фонъ пишется широкою плоскою кистью, всегда набирая на нее порядочное количество краски. Поверхность, по которой пишутъ, должна быть совершенно сухою и, по возможности, горизонтальною. Мазки надо пролагать одинаковой длины и при проведенiи ихъ не слѣдуетъ смущаться падающими каплями. Нельзя проходить по одному и тому же мѣсту вторично. По окончанiи прокладки краски, ей даютъ нѣкоторое

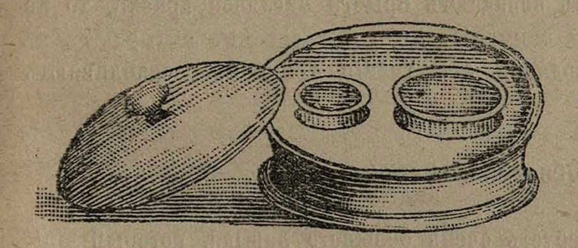


Рис. 18. Посуда для густого скипидара.

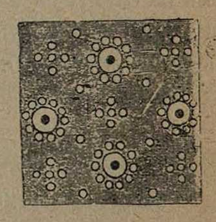


Рис. 19. Пестрый фонъ.

время осѣсть, послѣ чего тогда уже приступаютъ къ пютуазированiю тупою кистью надлежащей толщины. Для того, чтобы хорошо пютуазировать, кисть слѣдуетъ держать отвѣсно къ фону, который выравниваютъ такъ, чтобы она образовала бы съ нимъ прямой уголъ и касаются ею фона, какъ бы пуховкою по лицу.

Скошенною кистью пользуются также на мѣстахъ, гдѣ краски слишкомъ много, чтобы передвинуть ее. Въ случаѣ, когда краска, вслѣдствiе недостатка въ ней сгущеннаго скипидара, пристаетъ къ кисти, то послѣднюю слѣдуетъ немедленно вычистить и хорошо высушить. Иногда, конечно, неровный фонъ можетъ произвести нѣкоторый эффектъ. Выровненному фону даютъ сохнуть около полусутокъ, послѣ чего на немъ дѣлаютъ карандашемъ рисунокъ, какъ на бѣломъ фарфорѣ. Дабы имѣть на фонѣ бѣлыя мѣста, на которыхъ желаютъ писать украшенiя, т.-е. для освобожденiя мѣста для медальоновъ, цвѣтовъ, фигуръ и т. п., ихъ просто пропускаютъ при расписыванiи фона, въ случаѣ очертанiя такихъ бѣлыхъ пространствъ не особено сложны, въ противномъ случаѣ краскѣ даютъ совершенно высохнуть и затѣмъ счищаютъ ее тамъ, гдѣ это потре-

буется. Для чего дѣлаютъ на краскѣ контуръ мѣстъ, которыя надо снять и покрываютъ ихъ касторовымъ масломъ или же краплакомъ на маслѣ (т.-е. масляною краскою) съ небольшою прибавкою лавандуловаго масла, въ случаѣ густоты краски.

Такъ получается слой, который совершенно сходитъ черезъ нѣсколько времени. По этому слою осторожно проходятъ мягкою тряпкою, которая снимаетъ всю краску; тогда остается совсѣмъ бѣлое мѣсто, которое ограничивается наружными контурами рисунка. Можно это дѣлать при помощи гуммиарабина съ мѣломъ и водою. Покрывъ фарфоровую краску тамъ, гдѣ ее желаютъ удалить, вещь сушатъ въ печкѣ, при чемъ мѣловая масса съ краскою отстаетъ отъ фарфора и затѣмъ легко стирается съ него.

Фонъ, который написанъ тонко, сходитъ легко, густо же много труднѣе. Когда на фарфоръ попадаютъ брызги масляной краски, то на нихъ не слѣдуетъ обращать вниманія, такъ онѣ совсѣмъ выгораютъ въ огнѣ. Лишній фонъ, несходящій отъ тренія тряпкою, соскабливаютъ посредствомъ скребка.

Обведеніе каемокъ.

Обведеніе каемокъ требуетъ очень большого навыка, который пріобрѣтается только упражненіемъ. Для того, чтобы вывести камки у краевъ тарелки или блюда, необходимо имѣть приборъ, который мы помѣщаемъ подъ № 18. Онъ состоитъ изъ деревяннаго горизонтальнаго круга, легко, но безъ покачиванія, вращающагося, когда его вертятъ лѣвою рукою на вставленномъ въ его ножкѣ шпинькѣ. На верхней поверхности круга, обыкновенно вытачиваютъ борозды для вѣрной установки тарелокъ въ центрѣ. Между тѣмъ, фарфоровыя тарелки часто бываютъ съ не вполнѣ правильнымъ (круглымъ) основаніемъ. Поэтому правильное положеніе тарелки на кругѣ провѣряютъ ея края приложеннымъ къ нему ногтемъ пальца правой руки. При положеніи тарелки не въ самомъ центрѣ, край ея будетъ во время вращенія нажимать на ноготь. Тамъ, гдѣ это прикосновеніе всего больше ощущается, ноготь нѣсколько надавливаютъ на край тарелки, чтобы отодвинуть ее въ противуположную сторону. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что безусловное равномѣрное проскальзываніе края тарелки на ногтѣ недопустимо, такъ какъ изготовленіе вполнѣ точнаго фарфороваго кружка вовсе не удается.

Во время вращенія тарелки на кругѣ можно замѣтить и еще нѣкоторый недостатокъ, а именно: подъемъ и пониженіе ея поверхности. Этотъ недостатокъ совершенно неустранимъ никакою установкою и для

ослабленія его вліянія на однообразіе выводимой линіи, кисть надо соотвѣтственнымъ образомъ приподнимать и опускать.

Для обведенія тарелокъ или иныхъ круглыхъ предметовъ однообразною линіею, кругъ обыкновенно вращается лѣвою рукою, когда правою, лежащею на подпорѣ, спокойно спускаютъ скошенную кисть или же

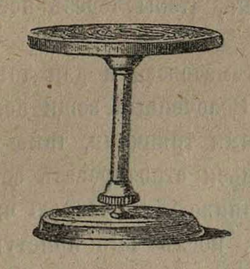


Рис. 20. Кругъ для наведенія каемокъ.

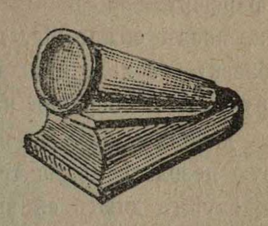


Рис. 21. Чашечка для золота.

длинноволосую, напитанную краскою на надлежащее мѣсто, украшаемой вещи и удерживаютъ ее въ одномъ положеніи. При вращеніи линія выводится сама собою.

Краска въ кисти должна быть пожиже и находиться сзади нея въ большомъ количествѣ, нежели на кончикѣ.

Золоченіе.

Эта работа требуетъ опытности, почему ее надо поручать профессіональнымъ художникамъ по фарфору. Все же мы опишемъ ее для тѣхъ, кто затрудняется найти опытнаго позолотчика. Порошекъ для золоченія продается вмѣстѣ съ плавнемъ. Для растиранія его нужно имѣть особую стеклянную плиточку, небольшой курантъ, роговой шпатель и кисти, не употребляемыя ни для какой иной работы. Золотой порошокъ растираютъ, какъ и другія краски, со скипидаромъ, пока не уничтожится зернистый видъ порошка. Когда по немъ давятъ съ самаго начала, то зернышки сплющиваются въ видѣ золотыхъ листочковъ, которые уже мельче не растираются. Когда зернистости больше нѣтъ, можно тереть посильнѣе для того, чтобы довести описываемый порошокъ до полнаго размельченія. Въ случаѣ, когда скипидаръ не совсѣмъ чистъ, къ нему прибавляютъ сгущеннаго скипидара. Почти всегда скипидаръ при растираніи золота пріобрѣтаетъ надлежащую густоту, тогда вовсе не нужно добавлять сгущенный скипидаръ, а только нѣсколько капель лавандуло-

ваго или же, если есть, то гвоздичнаго масла. Послѣднее прибавляется только въ крайнемъ случаѣ, если нужно дольше поддерживать влажность смѣси.

Тѣ мѣста, которыя хотятъ золотить, необходимо очень хорошо вычистить, такъ какъ для позолоты вреденъ даже потъ рукъ. Золотую краску надо наводить полугустымъ слоемъ такъ, чтобы черезъ нее просвѣчивался бы фарфоръ.

Позолота, послѣ обжиганія, выходитъ матовою, и для того, чтобы придать ей блескъ, ее надо отполировать. Золоченныя вещи нельзя трогать прямо руками, а обернувъ ихъ чистыми тряпками, такъ какъ мѣста, которыхъ касались пальцы, почти нельзя отполировать совершенно чисто. Матовую позолоту можно тронуть тряпкою, смоченною чистою горячею водою, затѣмъ даютъ ей высохнуть, послѣ чего приступаютъ къ полировкѣ агатомъ или же кровавикомъ, когда убѣждаются, что они имѣютъ вполнѣ чистую и гладкую поверхность. На нее часто насѣдаютъ частицы золота. Подобный загрязненный агатъ нужно переполировать. Первоначально это дѣлается на камнѣ (волокна, которыя поперечно разрѣзаны) куска осиноваго или же липоваго дерева, въ которое втерта вѣнская известь или же мѣлъ. Агатъ косо нажимается правою рукою на дерево и двигаютъ туда и сюда, все время вращая. Когда золотыя частицы совершенно сошли, такую же полировку на шероховатой сторонѣ ремня, которая посыпана мѣломъ, до возстановленія полнаго блеска поверхности камня.

Когда полируютъ золото, агатъ держатъ въ рукѣ какъ перо и проводятъ его чертами, какъ проводятъ краскою. Отъ продолжительнаго дѣйствія агата золото дѣлается блестящимъ. Такъ полируютъ золотыя каемки и узкія, лентообразныя украшенія. Когда надо придать блескъ большимъ поверхностямъ, то примѣняютъ мѣлъ или же вѣнскую известь. Мѣлъ смачиваютъ сильно разведеннымъ уксусомъ. Немного этой кашицы берутъ на чистую льняную тряпочку и чистятъ ею позолоченную поверхность, до тѣхъ поръ, пока она не помутится. Тогда хорошо стираютъ весь мѣлъ или порошокъ извести и полируютъ кровавикомъ, какъ и агатомъ.

Золотомъ по краскѣ можно только, когда она тугоплавкая, въ противномъ случаѣ, золото проникаетъ въ нее и больше не можетъ полироваться; когда же золото изъ-за легкой плавкости краски обожгутъ весьма слабо, то позолота не будетъ прочна. Съ другой стороны, можно писать по золоту краскою послѣ его обжиганія. Нельзя вовсе или очень рискованно, такъ какъ оно въ огнѣ можетъ слупиться. Когда приходится золотить рядомъ съ краскою, то слѣдуетъ оставлять между ними свободную

полоску для предупрежденія ихъ сліянія, которое можетъ вредить блеску металла.

Краски ложатся на золото превосходно, почему ими можно красиво отдѣлывать золотые орнаменты, монограммы и т. п.

Отъ разныхъ примѣсей полированное золото принимаетъ различные оттѣнки; такимъ образомъ, можно получать его зеленоватымъ, красноватымъ и многими другими тонами. Бронза придаетъ золоту цвѣтъ теплый, красный тонъ, а отъ серебра оно блѣднѣетъ.

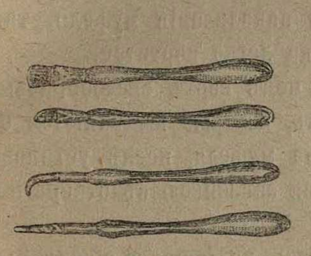


Рис. 22. Агатъ или кровавикъ для полировки.

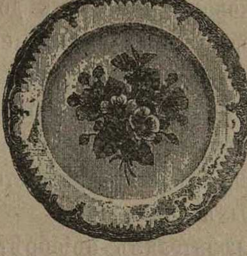


Рис. 23. Тарелка съ золоченою каймою.

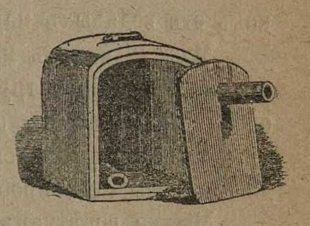


Рис. 24. Шамотовый муфель.

При письмѣ золотомъ слѣдуетъ употреблять тонкія кисти; для покрытія же большихъ поверхностей берутъ большія кисти или же скошенныя. Чтобы не терять золота, присохшаго къ кисти, ее надо опустить въ спиртъ, послѣ чего золото сойдетъ съ кисти и осядетъ на днѣ посуды.

Для того, чтобы получить матовую позолоту отполированной, ее обжигаютъ еще разъ или же оставляютъ вовсе не полированной и покрываютъ новымъ слоемъ золота, безъ плавня. На матовомъ золотѣ можно сдѣлать блестящія украшенія, посредствомъ тонкаго агатоваго штифта. Такъ лучше всего дѣлаютъ мелкіе орнаменты, узорчатые фоны, пейзажи, птички, насѣкомыя, цвѣты и проч.

Обжиганіе.

Эта работа одна изъ самыхъ важныхъ при живописи по фарфору. Отъ него краски пріобрѣтаютъ настоящій свой цвѣтъ и блескъ и прочно соединяются съ глазурью. Наилучше поручать обжиганіе спеціальнымъ мастерамъ или же мастерскимъ. Если же это представляетъ крупныя неудобства, то можно заниматься этимъ дѣломъ и дома, при чемъ необходимо руководиться нижесказанными указаніями. Въ этомъ случаѣ, все же приходится довольствоваться письмомъ однѣми муфельными красками,

такъ какъ обжигать домашнимъ способомъ тугоплавкія краски очень трудно.

Краски, которыми написаны фарфоровыя вещи, слѣдуетъ подвергнуть высокой температурѣ въ такъ-называемомъ, муфелѣ, сдѣланномъ изъ огнеупорной глины. Муфели передъ помѣщеніемъ въ нихъ вещей, которыя слѣдуетъ обжечь, должно дважды довести до краснаго каленія. Есть муфели, сдѣланные изъ котельнаго желѣза, но онѣ менѣе пригодны. Глиняные муфели, если даже и треснутъ, то ихъ нетрудно задѣлать мокрою глиною съ прибавленіемъ свинцоваго глета и сурика. Конечно, такая замазка должна очень хорошо высохнуть до накаливанія муфеля, такъ какъ отъ водяныхъ паровъ обжигаемая краска легко портится.

Муфель имѣетъ плоское основаніе, при чемъ верхъ сводообразный, имѣющій отводную трубку для выхода паровъ, которые выдѣляются отъ обжиганія вещей. Открытая передняя сторона муфеля, послѣ установки въ него обжигаемой вещи, крѣпко закрывается заслонкою съ отверстіемъ для просовыванія пробныхъ черепковъ.

Мы не совѣтуемъ любителямъ пріобрѣтать настоящую обжигательную печь, такъ какъ постановка вещей, отопленіе и выемка обожженныхъ предметовъ требуютъ опытности и много времени. Художникамъ возможно пользоваться переносными муфелями, продающимися всевозможныъ устройствъ и отапливаемыхъ коксомъ, древеснымъ углемъ, нефтью, газомъ или же спиртомъ.

Изъ металлическихъ муфелей предпочтительнѣе красной мѣди, а не желѣзные, которые постояно ржавѣютъ и тогда легко портятъ обжигаемыя вещи.

Донья муфелей необходимо тщательно обмазать глиною, чтобы въ нихъ не было никакихъ щелей, могущихъ пропускать дымъ.

Боковыя щели не представляютъ опасности, и даже способствуютъ обжиганію. Новый муфель необходимо предварительно обжечь и вообще, чѣмъ больше онъ былъ въ употребленіи, тѣмъ обжиганіе въ немъ безопаснѣе. Потрескавшійся муфель перевязываютъ проволокою. Передъ тѣмъ, какъ посадить вещи въ муфель, его закрываютъ заслонкою не ранѣе, какъ по достиженіи имъ.

Тѣ вещи, которыя обжигаютъ, требуютъ навыкъ въ ихъ размѣщеніи, въ особенности въ большихъ муфеляхъ и при разнообразіи установленныхъ предметовъ. Всякая вещь должна стоять совершенно свободно такъ, чтобы ничто не касалось живописи и позолоты. Тарелки ставятся одна на другую, только не въ особенно большомъ числѣ. Если же вся тарелка покрыта живописью, то ее надо помѣстить въ муфель стоя.

При установкѣ вещей въ муфель нельзя касаться руками позолоты и, самое важное, живописи, что, само собою разумѣется, еще болѣе затруднитъ установку. Затѣмъ, все должно быть помѣщено въ муфелѣ устойчиво и такъ, чтобы одна вещь касалась другой не иначе, какъ только чистыми, которые не покрыты рисунками. На помѣщенную ниже вещь можно положить горизонтальную, продырявленную шаматовую пластинку, въ случаѣ, если это допускается краями издѣлія, чтобы на ней, въ видѣ второго яруса, можно поставить другую расписную вещь.

Новый муфель надо предварительно обжечь; вообще же, чѣмъ онъ больше былъ въ употребленіи, тѣмъ обжиганіе въ немъ становится безопаснѣе. Муфель, который потрескался, перевязываютъ проволокою. Жаръ въ разныхъ частяхъ муфеля весьма не одинаковъ; спереди онъ бываетъ много слабѣе, чѣмъ по бокамъ и сзади. Вообще же считаютъ сильнѣе задніе углы и дно муфеля. Это имѣется въ виду при установкѣ вещей, написанныхъ весьма тугоплавкими красками, почему онѣ требуютъ сильнѣйшаго жара; ихъ нужно ставить въ самомъ центрѣ, тѣ же предметы, которые нуждаются въ весьма слабомъ обжиганіи, помѣщаются спереди, близъ самой заслонки. Черезъ отдушину въ этой заслонкѣ ставятся въ муфель пробные черепки на шамотовыхъ подпоркахъ Черепки эти должны быть изъ такого же фарфора, какъ и обжигаемый, и на нихъ дѣлаютъ пробную, довольно тугоплавкую краску, по цвѣту которой судятъ о самомъ ходѣ обжиганія.

Когда обжигаютъ карминъ, цвѣтъ его, смотря по жару, постепенно мѣняется отъ начала краснаго каленія до свѣтло-вишневаго, сперва грязноватымъ красно коричневымъ, затѣмъ кирпично-краснымъ, краснымъ, розовымъ и т. д., до фіолетоваго.

Передъ тѣмъ, какъ помѣстить вещи въ муфель, дно его покрываютъ гипсомъ для устойчивости вещей.

За неимѣніемъ особой обжигательной печи, муфель можно ставить въ любую, довольно просторную печку на кирпичи, окружая его ими такъ, чтобы оставался промежутокъ около 3-хъ дюймовъ для засыпанія древеснаго угля.

Неудачи при обжиганіи.

При совсѣмъ нормальномъ обжиганіи краски болѣе или менѣе измѣняются. Но, кромѣ этого, существуютъ нежелаемыя измѣненія, которыя всецѣло зависятъ отъ случайностей, недостатковъ въ техникѣ и особыхъ свойствъ красокъ.

Нехорошо обожженный карминъ выходитъ грязновато-желтымъ. По-

править такую неудачу, слѣдуетъ обжечь вещь при высшей температурѣ. Фіолетовый отѣнокъ кармина указываетъ, что онъ слишкомъ пережженъ.

При излишкѣ или недостаткѣ накаливанія пурпуръ дѣлается фіолетовымъ, красная краска—коричневою, розовая—сѣрою, коричневая — черною и т. п. При избыткѣ свинца въ глазури портятся нѣкоторыя краски, что можетъ дать поводъ къ трещинамъ и весьма грубой шереховатости. Надо убѣдиться въ томъ, что вещи, которыя украшаются живописью, не покрыты весьма вредною для нея глазурью. Смѣсь нѣкоторыхъ красокъ даетъ грязноватый цвѣтъ.

Многія краски: карминъ, красная такъ называемая капуцинская, а также синяя, мало противостоять огню, почему необходимо навести ихъ двумя слоями. Охрою надо крыть три раза. Когда обнаруживается недостатокъ, то послѣ того, какъ сдѣланъ новый слой краски, приходится снов обжигть. Отъ слишкомъ большого разведенія маслами, сила краски, конечно, уменьшается. Пылинки же въ краскѣ, оттѣняя ее, часто образуютъ бѣлые пятнышки, которые обнаруживаются уже послѣ обжиганія.

Если краски сходятъ вмѣстѣ съ глазурью, то это происходитъ отъ ошибокъ при письмѣ или же когда красокъ очень много, или слой ихъ слишкомъ толстъ. Синія и золотыя краски почти всегда лупятся при пятомъ или шестомъ обжиганіи. Во всякомъ случаѣ, на практикѣ обжиганіе болѣе трехъ разъ рѣдко встрѣчается. Когда, на крупной вещи краскэслупливается послѣ послѣдняго обжиганія, въ такомъ случаѣ испорченныя мѣста выгодно подправить масляною краскою съ прибавкой копаловаго лака. Само собой разумѣется, что подобныя непригодны для вещи, которая назначена для домашняго обихода, на ней надо возстановить письмо фарфоровою краскою. Въ случаѣ, если въ краскѣ много густого скипидара, онъ на нѣкоторомъ пространствѣ скучивается и образуетъ бѣлое пятнышко съ темною каемкою, что видно уже въ хорошо просушенной вещи еще до обжиганія ея. Подобное мѣсто на рисункѣ самое лучшее стереть и вновь перерисовать. Бѣлые пятна, оказавшіеся послѣ обжиганія, надо задѣлать фарфоровою краскою.

Иногда попадаются черныя пятна, онѣ зависятъ отъ неправильнаго смѣшенія красокъ, какъ-то: небесно-синей съ сѣрыми, которыя содержатъ желѣзо. Совершенно темныя пятна можно стереть пензою, лессируютъ легкоплавкою краскою и затѣмъ уже обжигаютъ.

Нами было уже сказано, что неудачныя смѣси даютъ почти всегда некрасивые тона. Ихъ можно исправить при повторной переписке. Блескъ же глазури, если она потускнѣла, можно возстановить легкою



В.Е. МАКОВСКІЙ, Крахъ банка

лестсировкою Gris tendre или же фарфоровою глазурью, которая продается почти во всѣхъ художественныхъ магазинахъ. Ее наводятъ кончикомъ спички и быстро растираютъ. Отдѣльныя матовыя пятна лессируютъ немного однимъ плавнемъ съ густымъ скипидаромъ или же лавандуловымъ масломъ. Пыль на самомъ фарфорѣ оставляетъ, послѣ обжиганія вещи, слупливающіеся небольшіе бугорки.

ГЛАВА XIX.

Совѣты, начинающимъ заниматься живописью по фарфору.

Первоначально слѣдуетъ копировать хорошо расписанныя вещи, вродѣ съ мейсенскими или же старинными берлинскими узорами цвѣтовъ, они, несмотря на всю простоту, составляютъ чудные образцы цовъ. они, несмотря на всю свою простоту, сставляютъ чудные образцы эффектной декоративной живописи по фарфору.

Когда пишутъ слишкомъ жирными красками, то послѣ обжиганія получаются весьма нехорошіе результаты: въ поверхности, которая окрашена, появляются пузырьки или краска вовсе сходитъ. При большомъ количествѣ скипидара, краска или расплывается, или же выходитъ, послѣ обжига, совершенно тусклою. Умѣніе писать красками равномѣрно и съ мягкими переходами, дается не сразу. Почему учащійся долженъ постоянно упражняться живописью. Ему необходимо повторять и вновь возобновлять попытки, до тѣхъ поръ, пока ему не удастся сдѣлать совершенно матовый тонъ. Подобное намазываніе краски составляетъ ремесленный пріемъ въ искусствѣ живописи по фарфору, почему ему необходимо выучиться.

Начинающіе не должны падать духомъ, когда имъ приходится начинать работу сызнова, удаляя неудавшіяся части, до тѣхъ поръ, когда она получитъ удовлетворительный видъ.

Они сначала должны стараться правильнымъ выборомъ красокъ и тщательной живописью произвести вѣрные тона свѣта и тѣни. Конечно, самое трудное писать фигуры. Къ этой работѣ надо приступать, когда очень хорошо владѣешь техникой живописи по фарфору и умѣешь рисовать контуры, которые дѣлаютъ перомъ или тонкой кисточкой смѣсью помпадура и каштановой краски.

Послѣ чего, этою же смѣсью дѣлаютъ тѣни, кроютъ губы помпадуромъ и затѣмъ придаютъ вѣрные цвѣта волосамъ и глазамъ. Бѣлокурые волосы окрашиваютъ охрою съ небольшой примѣсью каштановой кра-

ски, употребляемой на оттѣнки. Много ея нельзя брать, дабы не придать волосамъ рыжаго оттѣнка.

Для того, чтобы передать болѣе темный оттѣнокъ, охру мѣшаютъ съ каштановою и черными красками. Голубые глаза пишутъ бирюзовою краскою съ небольшимъ прибавленіемъ каштановой, а каріе—каштановою краскою. Когда подмалюютъ аксессуары и т. п. работу, надо обжечь и затѣмъ пишутъ воздухъ и фонъ. Вслѣдъ за этимъ надо подмалевывать тѣльную краску и затѣмъ работу обжигаютъ и, послѣ этого, пишутъ воздухъ или фонъ. Когда это будетъ сдѣлано, надо подмалевать тѣльную краску и затѣмъ пишутъ почти сухою кистью налетъ очень мелко истертаго сухого помпадура, пока тонъ еще довольно сырой.

Такъ поступаютъ вездѣ, гдѣ необходимо придать румянецъ. (На колѣняхъ, логтяхъ и другихъ частяхъ тѣла).

Избытокъ помпадура весьма вреденъ, а потому надо предварительно упражняться въ наведеніи краски, чтобы выучиться налагать ее мягко и нѣжно. При такой простой отдѣлкѣ, фигуры могутъ быть готовыми уже послѣ вторичнаго обжиганія, если нѣкоторыя мѣста не потребуютъ поправокъ и усиленія. Конечно, всѣ эти эффекты достигаются и другими способами, особенно при обработкѣ тѣльныхъ тоновъ, но умѣющіе разрѣшать такія задачи, работаютъ уже самостоятельно и почему и не нуждются въ указаніяхъ.

При наведеніи второго слоя на необожженую краску надо беречься избытка маслъ, при которомъ можетъ стереться нижній слой. Въ случаѣ неудачи необходимо удалить всю краску и навести ее снова. Повторное треніе кистью по одному и тому же мѣсту измѣняетъ и удаляетъ наведенную уже краску. Нельзя наводить краску очень толстымъ слоемъ, потому что онъ при обжигѣ можетъ слупиться и растрескаться.

Каждый разъ по окончаніи работы полезно овлажнить свѣжій рисунокъ, подышавъ на него или подержавъ его надъ водянымъ паромъ; такой пріемъ охраняетъ краски отъ пыли. При отдѣлкѣ по высохшей подмалевкѣ, кисть надо вести легко и самоувѣренно, чтобы не растворить нижняго слоя краски.

Съ помощью повторнаго наведенія, а также лессировки можно достигнуть прекраснаго эффекта и прозрачности, нежели при письмѣ краской сразу. Гдѣ нужны легкіе контуры, жилы и проч., ихъ дѣлаютъ тонкою кистью, когда кончаютъ работу. Большое значеніе для рисунка цвѣтовъ и растеній имѣетъ умѣніе рисовать зелень; для этого не слѣдуетъ употреблятъ очень яркихъ цвѣтовъ и имъ необходимо придать нужный оттѣнокъ съ добавленіемъ коричневой краски для оттѣнковъ, розоваго пурпура, иридіевой, черной и т. д.

Живопись, которую приготовили къ обжиганію, должна быть матовою и тусклою безъ всякихъ блестящихъ мѣстъ, свидѣтельствующихъ объ убыткѣ маслъ, при которомъ могутъ образоваться трещены.

Ранѣе, чѣмъ отдаютъ вещь обжигать, необходимо тщательно осмотрѣть ее. Когда глаза, не слишкомъ утомились долгимъ разсматриваніемъ предмета, иногда замѣчаютъ небольшіе недостатки или-же ошибки, которыя можно исправить подскабливаніемъ скребкомъ или иглою и затѣмъ подправляютъ красками. Послѣ обжиганія недосмотры очень трудно исправить, такъ какъ краска сплавляется съ глазурью.

Для того, чтобы исправить ошибки въ обожженой уже вещи, надо выливать или же вытравить ихъ плавиковою кислотою, что представляетъ очень труднымъ дѣломъ, а, кромѣ того, отъ примѣненія плавиковой кислоты надо уклониться, въ виду ядовитосги этого вещества.

Когда по собственной винѣ, или же недосмотру при обжиганіи на фарфорѣ все же остаются пятна или потертыя мѣста, то работу вовсе не слѣдуетъ считать пропавшею, такъ какъ пятна возможно все-же свести той же плавиковой кислотою. Это вполнѣ надежное средство, хотя, къ сожалѣнію, чрезвычайно ѣдко. Она весьма разрушаетъ.органическія вещества, а слѣдовательно и кожу, а пары ея весьма вредны для здоровья, почему, тѣ, которые все же хотятъ пользоваться этою кислотою, должны соблюдать возможную осторожность, какъ при ея употребленіи, такъ и при храненіи. Плавиковая кислота разъѣдаетъ стекло, почему ее продаютъ и хранятъ въ бутылкахъ изъ гуттаперчи.

Для того, чтобы счистить пятно на фарфорѣ, по нему слегка проводятъ кистью, смоченною плавиковой кислотою и сейчасъ-же стираютъ послѣднюю влажною тряпкою. Когда понадобится, пріемъ этотъ можно повторить до полнаго исчезновенія пятна. Кислотою нельзя пользоваться въ изобиліи, дабы не свести глазури.

Въ случаѣ, когда живопись послѣ обжиганія выходитъ немного шероховатою, то слѣдуетъ выгладить ее порошкомъ пемзы при помощи пробки. Однако же этимъ средствомъ не слѣдуетъ пользоваться на помпадуровой краскѣ, такъ какъ послѣдняя слишкомъ нѣжна и отъ пемзы она стирается. Другое средство составляетъ ея обтираніе шкуркою, которая дѣлается изъ измельченнаго стекла, при чемъ употребляютъ лишь самую мелкую шкурку, листки, которой соглаживаются протираніемъ одна о другую.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Живопись по стеклу.

ГЛАВА I.

Живопись по стеклу дѣло довольно трудное, такъ какъ обжиганіе подобныхъ рисунковъ необходимо поручать стеклянному заводу, на которомъ умѣютъ это дѣлать какъ слѣдуетъ. Поэтому такія работы только въ видѣ исключенія могутъ составлять любительское дѣло. Все же существуютъ многочисленные способы украшенія стекла. Живописью, которые вполнѣ доступны для любителей, какъ съ ея вжиганіемъ, такъ и безъ него.

Выскабливаніе на стеклѣ.

Наиболѣе обыкновенный способъ выскабливанія примѣняется къ зеркаламъ. Онъ состоитъ въ томъ, что зеркальную наводку снимаютъ со стекла помощью иглы или-же трегранно приточеннаго штихеля, по какому-либо предварительно переведенному узору, послѣ чего на изнанку надо наложить темную атласную бумагу, а еще черный асфальтовый лакъ. Тогда подъ стекломъ выступаетъ темный рисунокъ на серебряномъ фонѣ, что производитъ прекрасный эффектъ.

Эта работа все же представляетъ немногія трудности, такъ какъ не всякая зеркальная наводка поддается соскибливанію. Иная иногда крошится и не даетъ возможности и нѣтъ возможности выдѣлить чистые края, почему необходимо предварительно испытать годность зеркала, которымъ хотятъ воспользоваться. Если оно окажется пригоднымъ, то самое выскабливаніе дѣлается чрезвычайно просто. Узоръ переводятъ на наводку черезъ синюю жирную копировальную бумагу, но только въ обратномъ положеніи, чтобы рисунокъ со стороны стекла былъ очень правиленъ, затѣмъ наверху соскабливаютъ возможно чище.

Такой же эффектъ возможенъ и на обыкновенномъ стеклѣ, покрывая его съ одной стороны золотою, серебряною или же цвѣтною порошкообразною, которую надо растирать на матовомъ стеклѣ курантомъ съ растворомъ камеди. Вмѣсто сухой бронзы можно употреблять готовую продающуюся во многихъ художественныхъ магазинахъ жидкую бронзовую краску. При чемъ эту краску нужно накладывать равномѣрно и возможно тоньше, но все же такъ, чтобы стекло было совершенно закрыто этимъ слоемъ.



Рис. 25. Скобленный узоръ для круглаго подносика.

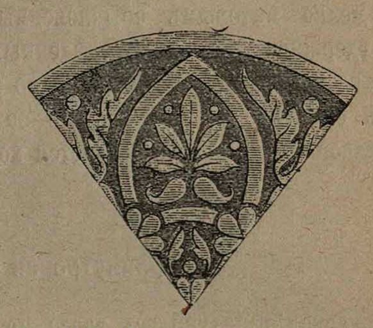


Рис. 26. Четверть скобленнаго узора.

Совершенно противоположный эффектъ, когда стекло покрываютъ черным лакомъ, къ которому прибавляютъ немного черной масляной краски и сикатива. Когда на подобномъ грунтѣ выскабливаютъ какой либо узоръ и затѣмъ покрываютъ его бронзою, въ этомъ случаѣ орнаментъ выходитъ свѣтлымъ на темнымъ фонѣ. Конечно, оба указанные способы можно примѣнять одновременно. Для такихъ украшеній годны всѣ возможные плоскіе орнаменты. Стекла, которыя ими украшены, примѣнимо въ деревянныхъ или-же металлическихъ рамахъ, для столовыхъ досокъ, подставокъ, подносовъ, шкатулокъ и проч.

ГЛАВА II.

Живопись на зеркалахъ.

Эта живопись исполняется на поверхности зеркалъ масляными красками, такъ же какъ и на холстѣ, деревѣ или иныхъ матерьялахъ. Для быстрѣйшаго высыханія примѣшиваютъ сикативъ. Надо все же замѣтить, что зеркала, покрытыя живописью, уже потому не годны, что ею уничтожается прямое назначеніе зеркалъ, при этомъ живопись на зеркалахъ

вовсе не принята, такъ, какъ она портитъ само зеркало. Можно допустить только лишь немногія тонкія линіи, нисколько не вредящія прямому назначенію зеркала.

Живопись по молочному и матовымъ стекламъ.

Она дѣлается на молочномъ стеклѣ бѣло прокрашеннымъ въ массѣ, или-же мелко матовымъ обыкновенными масляными красками. Когда онѣ не удерживаются въ опредѣленныхъ для нихъ границахъ и проявляютъ наклонность къ расплыванію, то расписываемыя мѣста надо подмалевывать сикативомъ. Мы все же замѣчаемъ, что трудъ затраченный на эту живопись не вознаграждается хорошими эффектами.

Перламутровая живопись.

Это названіе получилось вовсе не потому, что работа дѣлается на перламутрѣ. А причины этого названія слѣдующія: прозрачное стекло на будущей изнанкѣ рисунка покрываютъ черною краскою или же бронзою или какимъ-нибудь инымъ непрозрачнымъ матерьяломъ, такъ

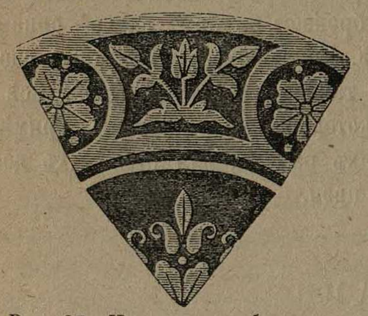


Рис. 27. Четверть скобленнаго узора.

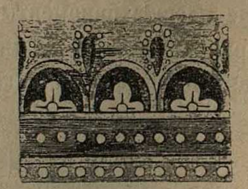


Рис. 28. Пестрый абортъ.

чтобы узоръ состоялъ изъ прозрачнаго стекла. Затѣмъ непокрытыя мѣста украшаютъ по возможности неравномѣрно тонкими слоями разныхъ красокъ, а зачѣмъ подкладываютъ перемятое листовое олово, почему съ лицевой стороны получается нѣкоторое подобіе перламутра. Работа эта вовсе не особенно изящна и пригодна развѣ для вывѣсокъ.

Сургучная живопись по стеклу, фарфору и проч.

Она представляетъ особаго рода подражаніе вожженой живописи и примѣняется на разныхъ обиходныхъ и декоративныхъ предметахъ. Сургучная живопись очень доступна для любителей, такъ какъ она не тре-



Рис. 29. Посуда, украшенная сургучною живописью.

буетъ большихъ расходовъ на кисти и сургучъ, который можно достать всюду и самыхъ разнообразныхъ цвѣтовъ. Красный и черный сургучъ слѣдуетъ брать наилучшаго качества. Въ старыхъ банкахъ изъ подъ

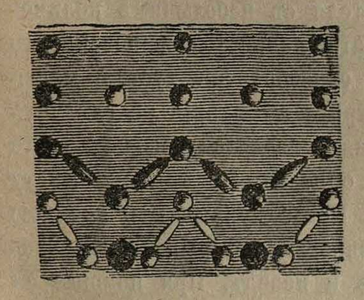


Рис. 30. Точки при сургучномъ рисункѣ.

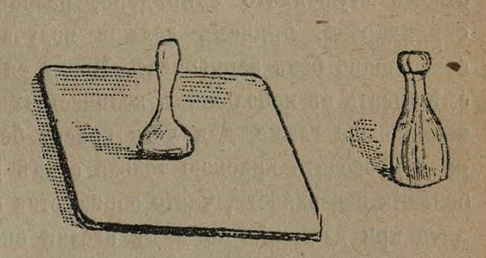


Рис. 31. Плита для растиранія красокъ съ курантомъ и отдѣльный курантъ.

мазей или-же мясного экстракта, его растворяютъ по небольшому куску величиною въ обыкновенный орѣхъ въ небольшомъ количествѣ какого либо спирта, при чемъ его надо оставить на ночь или же на цѣлыя сутки, чтобы онъ совершенно распустился. Краска должна имѣть надлежащую

густоту и, если сдѣланная ею точка не расплывается, то сургучная масса готова.

Какъ контуры, такъ равно и узоры изъ точекъ дѣлаются очень тонкою акварельною кисточкой, а фигуры рисуютъ кистями соотвѣтственной толщины. При живописи на узкогорлыхъ сосудахъ можно вырѣзать главныя формы узора изъ бумаги, а затѣмъ прикрѣпить ихъ воскомъ къ сосуду и обвести очертанія вокругъ вырѣзаннаго бѣлымъ сургучемъ. Мелкіе листья, вѣтки и проч. дѣлаютъ отъ руки сургучемъ, который свободно стирается спиртомъ, если требуется сдѣлать кое-какіе поправки.

ГЛАВА III.

Живопись по стеклу.

Эта живопись чрезвычайно красива и при новыхъ его можно произвести многіе эффекты; въ особенности на предметахъ изъ цвѣтного стекла, но особенно она хороша на бѣлыхъ стаканахъ, графинахъ и т. п. Необходимо, чтобы стекло на фабрикѣ было охлаждено хорошо, чтобы оно могло вынести обжиганіе.

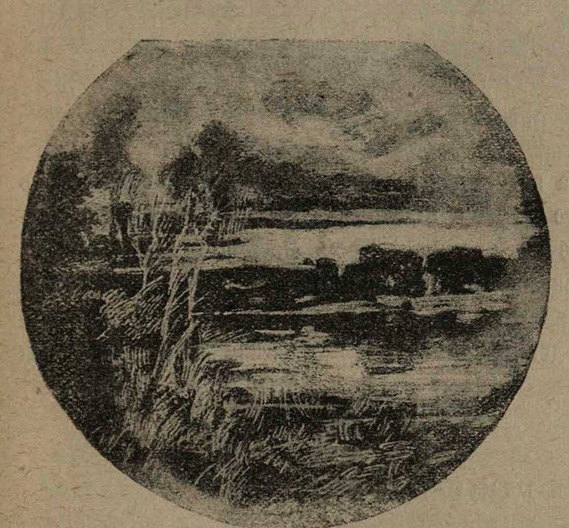
Пишутъ по стеклу такимъ образомъ: первоначально тонкою кистью на разрисовываемой вещи дѣлаютъ узоры китайскою тушью, затѣмъ, можно по высыханіи контуровъ, фигуры подмалевываютъ бѣлою плавкою эмалевою краскою, которая продается въ пачкахъ, для чего ее стираютъ на стеклянной пластинкѣ при помощи шпателя съ небольшимъ количествомъ стушеннаго скипидара, разбавленнаго немного обыкновеннымъ скипидаромъ, причемъ должна получиться однообразная густая масса совершенно безъ зернышекъ. Ввиду ея быстраго высыханія ее слѣдуетъ смѣшивать въ небольшихъ количествахъ. Эмаль наводится довольно густо и возможно глаже, для чего краску берутъ обильно. По каждому мѣсту надо проводить краскою только одинъ разъ. Когда покрываютъ краскою большія поверхности, часто образуются неровностью, которыя можно сгладить при движеніи по нимъ иголки впередъ и назадъ. При помощи ея удаляются и маленькіе пузырьки. Этими пріемами содѣйствуютъ образованію гладкой поверхности. Пока краска еще не высохла совершенно украшаемую вещь надо удерживать въ горазонтальномъ положеніи и нѣсколько двигать ее, чтобы краска не переходила за контуры.

Если эмалевая подготовка готова, ее слѣдуетъ вжать и затѣмъ уже можно переходить къ самой живописи. Для того, чтобы облегчить работу, узоръ переводятъ черною копировальною бумагою и карандашомъ на

эмаль, а потомъ уже пишутъ всѣ тѣни черною стеклянною краскою, не особенно темно, въ противномъ случаѣ живопись послѣ обжиганія дѣлается грязною. Если послѣ этого работу обожгутъ, то дальнѣйшее ея выполненіе значительно облегчится, но все же это не особенно необходимо. Работу сушатъ или на солнцѣ или-же около теплой печки послѣ чего можно смѣло рисовать кистью.

Чѣмъ это дѣлается быстрѣе и чѣмъ рѣже краска касается одного и того же мѣста, тѣмъ лучше выходитъ живопись. Рисунокъ слѣдуетъ обжечь еще одинъ разъ.

Передъ набираніемъ кисти на краску ее вертятъ такъ, чтобы заострить ее въ смѣси густого и обыкновеннаго скипидара съ гвоздичнымъ



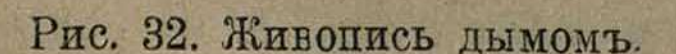

Рис. 32. Живопись дымомъ.


Рис. 33. Графинъ съ эмалевою живописью.

масломъ въ какой-либо чашечкѣ съ крышкой. Въ соотвѣтствіи съ тономъ краскою кроютъ тоньше или же толще, но вобще не особенно густо, такъ какъ тогда она можетъ потрескаться. Нехорошій результатъ получается послѣ обжиганія, когда берутъ черезчуръ жирную краску. Для того, чтобы предупредить загрязненія тоновъ, слѣдуетъ постоянно очищать кисти скипидаромъ. Въ случаѣ, когда живопись послѣ обжиганія окажется неудавшеюся, то стекло возможно разрисовывать заново, такъ какъ оно выноситъ три или четыре обжога. Здѣсь мы укажемъ на очень хорошій способъ укладки расписанной посуды при ея отсылкѣ для обжиганія.

Въ деревянномъ ящикѣ, мѣсто для каждой отдѣльной вещи нужно отгородить надежно вклеенною или же пригвожденного загородкою. Къ

продольнымъ бокомъ ящика изнутри приклеиваютъ попарно въ двухъ или же трехъ мѣстахъ планки, въ промежутки которыхъ вдвигаютъ куски папки, съ вырѣзками по фасону укладываемой посуды. Какъ планки, такъ и папки должны возможно меньше касаться живописи. Вещи, которыя укладываютъ, необходимо хорошо завернуть въ папиросную бумагу.

Что касается до украшеній стакановъ, рюмокъ и другихъ предметовъ, которые служатъ для домашняго употребленія или же выставленныхъ для продажи могутъ быть весьма разнообразны. Можно дѣлать даже и простыя звѣздочки, которыя дѣлаютъ легко и быстро, производя все же прекрасный эффектъ.

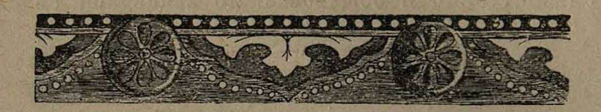


Рис. 34. Нижній бортъ графина.

Нерѣдко и самая форма издѣлія содѣйствуетъ красотѣ или же даетъ поводъ съ особаго рода его украшеній, такъ какъ представляетъ или выдающіяся полоски, звѣздочки, каемки и проч. Весьма красиво раздѣлять узоры золотыми полосками или дѣлать по свему фону волнистыя линіи.

Мы прилагаемъ здѣсь два рисунка графина сдѣланнаго эмалевыми красками.

ГЛАВА IV.

Живопись дымомъ.

Многія думаютъ, что живопись дѣломъ вещь совершенно невѣроятная. А между тѣмъ эта работа легко выполняется и производитъ оригинальный эффектъ. Можно украшать стеклянныя пластинки, тарелки, вазы и другія вещи при помощи дыма.

Очень хорошо выходитъ живопись дымомъ на желтоватомъ фарфорѣ, фаянсѣ, бѣломъ стеклѣ, полированномъ металлѣ латуни или же никкелѣ.

Выбравъ предметъ для украшенія живописью дымомъ, его предварительно окуриваютъ, лучше всего коптящею керосиновою лампою, можно также довольствоваться сальной свѣчкой. Хотя копченіе и очень просто, но все же оно требуетъ нѣкотораго навыка и ловкости, такъ чтобы получился однообразный слой дыма. Надо, чтобы слой копоти былъ не осо-

бенно толсть, такъ какъ при коричневатемъ, не особенно черномъ фонѣ работа выигрываетъ, кромѣ того, при толстомъ слоѣ фона всегда происходитъ загрязненіе. Смотря по картинкѣ, которую хотятъ сдѣлать, извѣстныя мѣста нужно оставить совершенно бѣлыми или же коптятъ слегка, какъ, напримѣръ, въ пейзажахъ воду и небо, при изображеніи же животныхъ—фонѣ.

Когда поверхность вычернена, дѣлаютъ рисунокъ, снимая копоть подходящими инструментами, вродѣ заостреныхъ деревяныхъ палочекъ, иглъ, маленькой кисти съ тонкими волосомъ и куска замши, ущемленной въ ручкѣ. Настоящаго наброска дѣлать не слѣдуетъ, такъ какъ копоть закроетъ нанесеный рисунокъ. Все же можно дѣлать контуры по копоти тонкою иглою. Проведенныя линіи позднѣе исчезаютъ, но если бы онѣ и остались, то онѣ вовсе не помѣшаютъ рисунку. Послѣ грубаго исполненія главныхъ частей рисунка, слишкомъ рѣзкіе мѣста и полутоны вновь коптятъ до полученія желаемой чистоты тона и снова повторяютъ выскабливаніе. Конечно, рисунокъ не можетъ быть рѣзко ограниченъ какими либо предѣлами, такъ какъ даже и при большой осторожности дымъ все же зайдетъ за предѣлы границъ, которыя долженъ включать рисунокъ. Лишнюю копотъ стираютъ замшею.

Если рисунокъ готовъ, остается придать ему прочность, чтобы онъ не стерся отъ прикосновенія пальцами обтиранія пыли тряпкою и смахиванія ее перянкою. Для чего написанную картинку посредствомъ пульверизатора запыляютъ спиртовымъ лакомъ.

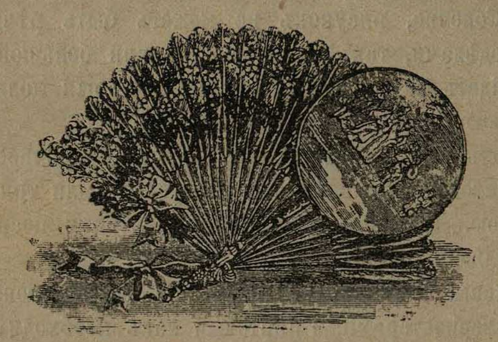
Дуть въ распылитель можно ртомъ или же пользоваться особыми резиновыми пульверизаторами. Спиртовый лакъ необходимо употреблять безцвѣтный или же обыкновенный свѣтлый столярный. Надо замѣтить что этотъ *свѣтлый* лакъ довольно темная жидкость, которая придаетъ опрыскиваемой поверхности желтоватый цвѣтъ. При распыленіи нужно соблюдать извѣстную осторожность. Такъ, если распыляютъ слишкомъ близко, то образуются большія капли, переходящія въ подписки. Для предупрежденія подобной неудачи, распылять слѣдуетъ съ извѣстнаго разстоянія, чрезвычайно осторожно, лучше съ перерывами. Только соблюдая эти предосторожности, получается равномѣрная и чистая закрѣпляющая наводка.

Сюжетами для живописи копотью могутъ быть виды и отчасти животныя и портреты.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

Живопись на тканяхъ, пергаментѣ и проч.

При чрезвычайномъ разнообразіи всевозможныхъ тканей, какъ по матеріялу, такъ и по роду самыхъ тканей, а также степеней тонкости и грубости матеріи, пріемы живописи по нимъ заключаютъ нѣкоторыя особенности. Что же касается красокъ для письма по нимъ, пишутъ почти



Ри . 36. Вѣеръ изъ перьевъ съ живописью Каминный вѣеръ, писанный на шелку.

всегда акварельными, гуашными и масляными красками, примѣняютъ также бронзовые порошки всѣхъ оттѣнковъ, а нѣкоторые особые подготовленные красящіе составы.

ГЛАВА I.

Живопись на вѣерахъ и зонтикахъ для свѣчей.

Едва только появилась мода на вѣера, тотчасъ же и появилась на нихъ живопись. Дѣйствительно, во всѣхъ слояхъ общества встрѣчаются вѣера, сдѣланные художественными съ большимъ или же меньшимъ

искусствомъ. Съ одной стороны мы встрѣчаемъ дешевый дюжинный товаръ, а съ другой на нѣкоторыхъ вѣерахъ красуется цѣнная работа художника.

Изъ какого бы матеріала не было сдѣланъ станокъ вѣера слоновой-ли кости, дерева, черепахи и какимъ матеріаломъ онъ не былъ покрытъ, шелковою матеріею, пергаментомъ, перьями, кружевами, его можно постоянно украсить живописью, которой необходимо придать характеръ легкости и нѣжности. Почему для расписыванія вѣеровъ всего лучше употреблять акварельныя краски какъ прозрачныя, такъ и гуашныя. Однѣми акварельными красками можно сдѣлать чудную живопись на сплошныхъ вѣерахъ, но онѣ менѣе годны для складныхъ.



Рис. 37. Натягиваніе матеріи на картонную раму для расписыванія.

Для прозрачной живописи берется тонкая просвѣчивающаяся матерія, нѣчто въ родѣ, англійской кисеи, газа или же легкой шелковой матеріи. Ткани эти подготовляются аппретурою, т.-е. покрываются растворомъ бѣлаго желатина, который распускается въ горячей водѣ. При чемъ поступаютъ такъ: запасаются подходящимъ станкомъ изъ ручки съ прикрѣпленнымъ къ ней металлическимъ обручемъ, и натягиваютъ на него матерію, которая скроена по его размѣрамъ съ прибавленіемъ полусантиметра. Край, который выдается, обмазываютъ распущеннымъ желатиномъ и затѣмъ загибаютъ, приклеивая кругомъ къ матеріи. Ранѣе, чѣмъ склейка высохнетъ, всю матерію обмазываютъ растворомъ желатина кистью, послѣ чего туго натягиваютъ, чтобы не оставалось складокъ. Растворъ желатина долженъ быть чрезвычайно жидкимъ ($^1/_2$—1 золотникъ на бутылку воды) и его нельзя наводить дважды по одному и тому же мѣсту, такъ какъ онъ при застываніи студенится и тогда стирается кистью. Заклеенный край, по окончаніи живописи, прикрываютъ, гранируя перьями, лебяжьимъ мѣхомъ, лентами, кружевами и проч.

Когда расписываютъ вѣеръ, то его слѣдуетъ ставить на мольбертъ, и прикрѣпляютъ его такъ, чтобы свѣтъ проходилъ сквозь матерію, потому что, только тогда можно судить объ эффектѣ цвѣтовъ прозрачной живописи.

Натягиваніе матеріи нужно не только для круглыхъ, нескладныхъ вѣеровъ. Безъ этой подготовки большая поверхность складного вѣера легко морщится. Подложкою можетъ служить кусокъ твердаго картона съ вырѣзкой въ видѣ полукруга, по размѣру вѣера. Края этой папки обмазываютъ камедью или же клеемъ, смотря по выбранной матеріи.

Шелковую ткань достаточно овлажнить съ поверхности жидкимъ растворомъ желатина, какъ сказано было выше, послѣ чего туго натягиваютъ матерію. Шелковыя ткани достаточно овлажнить съ поверхности жидкимъ растворомъ сахара, камеди или же клеемъ, смотря по тому. какая матерія была выбрана. Передъ полнымъ высыханіемъ краевъ, газъ, кисея или шелковая матерія и т. п. апперируется растворомъ желатина, какъ нами уже говорилось выше, послѣ чего матерію туго натягиваютъ.



Рис. 38. Расписанный пергаментъ для вѣера.



Рис. 39. Узоръ для покрышки папки.

Пергаментъ годенъ также для вѣеровъ на ручкѣ. Пишутъ по нему, какъ и на обыкновенныхъ вѣерахъ. Обыкновенно рисунокъ дѣлается прозрачными красками и отдѣлываютъ кроющими только самые сильные свѣта.

По пергаменту пишутъ точно такъ же, какъ и по бумагѣ, и для опытныхъ художниковъ матеріалъ этотъ не представляетъ ровно никакихъ затрудненій, послѣ нѣкотораго знакомства съ его гладкою, кожеобразною поверхностью. Чтобы краски легче ложились на пергаментъ, надо погружать кисти въ растворъ желчи.

Бываютъ кружевные вѣера съ узорами, въ которыхъ находятся мѣста, заполняемыя газомъ или же тонкою шелковою матеріею, на нихъ исполняютъ художественную живопись. Хороши въ рамкѣ изъ кружевной ткани, амуры, разсыпающіе цвѣты. Краски необходимо брать возможно нѣжныя, а живопись требуетъ отъ художниковъ весьма тщательнаго выполненія, чтобы получилось небольшое, но вполнѣ художественное произведеніе. Конечно, за рисованіе фигуръ могутъ браться только лица, имѣющія хорошую художественную подготовку.

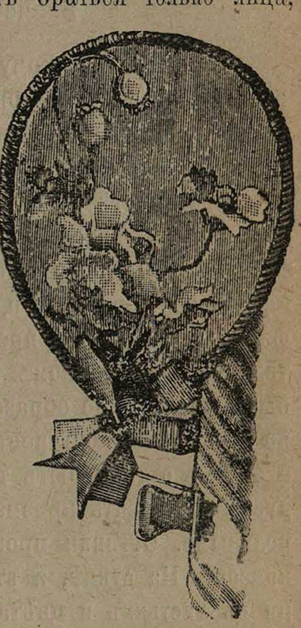




Рис. 40. Зонтикъ для лампы.

Рис. 41. Зонтикъ для свѣчки.

Самый *станокъ вѣера* весьма рѣдко украшаютъ живописью, при этомъ ограничиваются только нѣсколькими бронзовыми цвѣтами или же легкимъ расписываніемъ рѣзьбы. Станки же складныхъ вѣеровъ изъ слоновой кости или же дерева, имѣютъ полное право на живопись, но только не заполнятся ею всевозможными цвѣтками, всего лучше писать на нихъ нѣсколько вѣтокъ и немного цвѣтовъ.

Писать можно какъ акварелью, такъ и масляными красками, причемъ примѣнять для цвѣтовъ золотую бронзу.

Такъ же, какъ и для вѣеровъ, живопись годна для украшенія ширмочекъ, назначенныхъ для прикрытія свѣта свѣчи или лампы. Разницу составляетъ только проволочный станокъ, форма котораго очень разнообразна, въ зависимости отъ моды и личнаго вкуса. На рисункахъ

40 и 41 изображены: зонтикъ для свѣчки съ макомъ, написанный на бѣлой шелковой матеріи естественными цвѣтами, а другой зонтикъ для висячей лампы.

ГЛАВА II.

Бронзовая призмативная живопись.

Немного лѣтъ тому назадъ подъ названіемъ *призмативной* бронзовой живописи въ торговлю поступили принадлежности для живописи по вельвету, сукну и т. п. матеріаламъ, которая по эффекту и прочности можетъ смѣло соперничать съ вышивкою шелками. Расписываніе бархата и атласа вмѣстѣ съ ихъ вышиваніемъ давно извѣстно и подобную живописью на вышивкахъ часто производятъ нѣжные переходы тѣней. Полная же замѣна вышивки живописью для украшенія предметовъ въ родѣ скатертей, портьеръ и т. п. не такъ давно была введена одною англійскою фирмою. Краски эти представляютъ собою весьма мелкіе порошки съ металлическимъ блескомъ. Когда ихъ употребляютъ, то смѣшиваютъ съ особымъ масломъ, до образованія кашицы. Грунтуютъ подобными красками, по выполненіи контуровъ узора на матеріи, при помощи широкой кисти, а затѣмъ отдѣлываютъ тонкими острыми колонковыми кистями. Не слѣдуетъ смѣшивать призмативныя краски ни съ масляными, ни съ акварельными. Оттѣнки производятъ болѣе или менѣе густымъ наведеніемъ красокъ. На сукнѣ, а въ особенности на темномъ бархатѣ, глубокія тѣни въ листьяхъ и цвѣтахъ могутъ быть произведены, оставляя соотвѣтственныя части вовсе безъ краски. При очень сильномъ свѣтѣ можно слегка тронуть кистью бронзовый порошекъ по невысохшей краскѣ. Конечно, не всѣ вещи можно расписывать призмативными красками. Можно ими дѣлать, напримѣръ, каминныя ширмы, камины, покрышки на альбомы и проч. На рисункахъ 6-мъ и 7-мъ изображены: узоръ для покрышки папки для письма и одна доля горѣлки для кофейника, с- изображеніемъ на ней только начатой работы. Обѣ эти вещи выполнены на бархатѣ.

Бронзовая живопись производитъ хорошее впечатлѣніе на стеклѣ, украшая ею не только зеркальныя поверхности, а, главное, рамку. На самомъ стеклѣ очень эффектны осенніе тона дикаго винограда, съ характерными формами его листьевъ. Очень хорошіе эффекты можно произвести при помощи сочетанія призмативной бронзовой живописи съ акварелью, въ особенности на большихъ поверхностяхъ, какъ-то: ширмы, занавѣсы и проч.



60.

Третьяковская галлерея.

Курцевъ. „Споръ о вѣрѣ.“

Кенсингтонская живопись.

Эта живопись прекрасно подражаетъ натурально шитымъ узорамъ, которые эффектно вышиваются въ южно-кенсингтонскомъ училищѣ для вышиванія, вблизи Лондона. Въ виду того, что описываемая нами работа производитъ эффектъ, который похожъ на кенсингтоновскую вышивку, то ее и назвали кенсингтоновскою. Она удобна тѣмъ, что ею можно произвести самые нѣжные переходы тоновъ, при чемъ самая живопись не линяетъ. Эта оригинальная работа не требуетъ особаго умѣнія въ рисованіи, а только нѣкоторый вкусъ въ подоборѣ цвѣтовъ; она пригодна для украшенія разнообразныхъ предметовъ вродѣ портьеръ, ширмъ, скатертей, покрышекъ, папокъ, и многихъ другихъ вещей.

Эта живопись чрезвычайно эффектна и производитъ впечатлѣніе очень мелкой, тщательно оттѣненной вышивки гладью съ контурами и жилками изъ тонкаго гладкаго шнурка. Эта живопись выполняется на бархатѣ, шелковой или же бумажной матеріяхъ и тонкомъ сукнѣ, при-

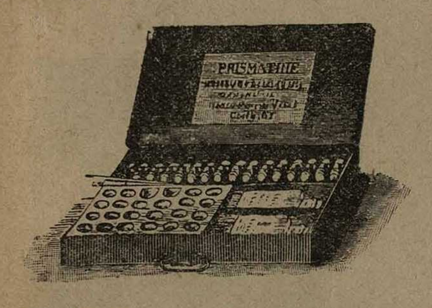


Рис. 42. Жестянка съ принадлежностями для призматиновой живописи.

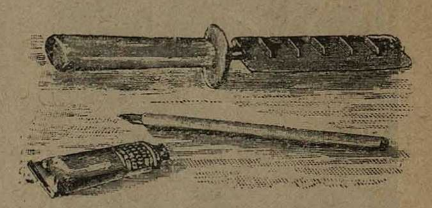


Рис. 43. Принадлежности для кенсингтонской живописи.

чемъ бархатъ остригаютъ возможно короче, такъ какъ наводимыя черты живописи выйдутъ въ видѣ точечныхъ линій. Во время работы бархатъ долженъ лежать такъ, чтобы ворсъ его направлялся сверху внизъ, и затѣмъ проводятъ по нему щеткою въ томъ же направленіи, почему краски выходятъ болѣе глубокими и бархатъ утрачиваетъ блескъ; такимъ образомъ, плюшъ не пригоденъ для этой работы. Выбирать возможно всевозможныя матеріи, но предпочтительнѣе темныя, такъ какъ онѣ гораздо эффектнѣе и составляютъ выгодный фонъ, въ особенности для пестрыхъ цвѣтовъ. Конечно, можно примѣнять и свѣтлые тона, но для нихъ нужно очень осторожно выбирать цвѣта. Когда употребляютъ темныя матеріи, цвѣтомъ ихъ можно пользоваться для глубокихъ тоновъ въ тѣняхъ, при употребленіи свѣтлыхъ матерій они остаются нерасписанными въ свѣтахъ.

Для оттѣненія цвѣтовъ и листьевъ руководятся или натурою или же цвѣтнымъ рисункомъ, на которомъ возможно ясно распознать, гдѣ начинается новый цвѣтъ. Жилки выводятся потолще, нежели остальная живопись, но онѣ не должны быть такъ выпуклы, какъ контуры.

Нужно заботиться, чтобы послѣдніе не сплющились и не сдѣлались угловатыми.

Надо постоянно писать сверху внизъ и слѣва направо, чтобы не стереть уже готовой живописи. Затѣмъ листья, которые лежатъ сверху,



Рис. 44. Панно для ширмы по рисунку Маргариты Эрлеръ.



Рис. 45. Наведеніе красокъ для кенгсингтонской живописи.

надо вырисовывать послѣ другихъ и каждый листъ слѣдуетъ окончить ранѣе, чѣмъ краска высохнетъ.

Лучшими рисунками для этой живописи считаются тѣ, въ которыхъ листья и цвѣты не имѣютъ зубчатыхъ краевъ, вродѣ касатика, Иванъ-да-Марьи и проч. Водяныя растенія хороши на темно-синемъ фонѣ, кото-

рымъ пользуются для темныхъ тоновъ тѣней въ водѣ. Кромѣ цвѣтовъ, кенсингтоновскими красками рисуютъ тропическія птицы и бабочки, пе-



Рис. 46. Расписанныя холщевыя ширмы. Живопись водяными красками и бронзой.

стрые цвѣты и оттѣнки которыхъ можно выразить очень хорошо. Надо еще упомянуть о павлиньихъ перьяхъ, которые, однако, пишутъ безъ шнурообразнаго контура. Вообще надо писать возможно свѣтлѣе.

Декоративная живопись на тканяхъ и ея сочетаніе съ вышивкою.

Мы здѣсь скажемъ о декоративной живописи, иногда сочетаемой съ вышивкою, какими являются портьеры, ширмы, панно, подушки и многія другія вещи. На представленномъ рисункѣ джутовая занавѣсь съ живописью черную краскою и бронзою. Модель сдѣлана на желтоватомъ грубомъ холстѣ, немного тоньше, чѣмъ обыкновенная джутовая ткань. Украшенія написаны акварельными красками и ббронзою.

Прекрасный эффектъ достигается въ черной живописи на свѣт-



Рис. 47. Джутовая расписанная занавѣсь. Живопись черною краскою и бронзою.



Рис. 48. Панно съ ирисомъ и макомъ, написанными на джутѣ водяными красками и вышитыми шелкомъ и синелью.

ломъ фонѣ, когда обозначаютъ бронзою. Мягкія *восточныя шелковыя ткани* своеобразныхъ красныхъ цвѣтовъ, какъ зеленыя, синія или же желтыя, замѣчательно хороши для цѣлыхъ занавѣсей, покрывалъ на рояли и другихъ вещей. Ихъ возможно драпировать изящными складками или же гладко натянуть въ видѣ панно, также можно примѣнять на обрамленіе пестрыхъ поверхностей. Хороша живопись и на обыкновен-

номъ красномъ *кумачѣ*. Надо еще обратить вниманіе на окрашенное дерево рамъ для картинъ, сундуковъ, шкатулокъ, мебели и проч., а также на зернистую поверхность непромакаемаго брезента, которую красятъ эмаливами красками такъ же, какъ и дерево.

Чѣмъ легче набросаны большіе листья и мелкія части изображаемыхъ растеній, тѣмъ лучше производимое ими художественное впечатлѣніе. Здѣсь вполнѣ возможенъ смѣлый, легкій набросокъ и не слѣдуетъ ничего тщательно вырисовывать. Подрисовки все же нельзя избѣжать при сочетаніи живописи съ *вышивкою*, имѣющей своеобразную прелесть. При подобныхъ украшеніяхъ кистью дѣлаютъ большія цвѣтныя поверхности, а для отдѣлки подробностей пользуются вышивкою, въ видѣ отдѣльныхъ или же тѣсно сближенныхъ стежковъ изъ шелка, шерсти или синели, которые прибавляютъ наподобіе черточекъ, дѣлаемыхъ кистью.



Рис. 49. Ширмы съ китайскими артистами, вышивкою и живописью.

Подробное сочетаніе живописи съ вышивкою, конечно, дѣлается въ пяльцахъ или подрамкѣ, употребляемомъ для натягиванія картинъ.

Въ серединкахъ цвѣтовъ вышиваются тонкимъ чернымъ шелкомъ пылинки, а толстые углы обозначаютъ черною синелью или же кусочками золотой канители. Это работа требуетъ только опытности и вовсе не такъ уже трудна.

Однимъ изъ лучшихъ сюжетовъ для работы этого рода является макъ, во всѣхъ его разновидностяхъ. Широкія поверхности лепестковъ, весьма хороши для широкаго письма кистью, даже когда употребляютъ цвѣтныя краски. Очень хорошо выходятъ загнутыя части лепестковъ съ эффектными свѣтами. Когда добавляютъ еще и вышивку, цвѣты выступаютъ очень рельефно.

Гобеленовая живопись.

Эту своеобразную вышивку теперь можно видѣть вездѣ, а прежде не удавалось составить такія краски, которыя имѣли бы достаточную силу и не скрывали бы подъ собою строенія ткани. Только лишь въ послѣднее время успѣли устранить это затрудненіе.

На особенномъ гобеленовомъ полотнѣ картины, которыя пишутся спеціальными для нихъ красками, выходятъ довольно похожими на настоящіе гобелены. Эти, весьма прозрачныя, краски всасываются холстомъ, такъ что нити его ткани остаются совершенно видимы.

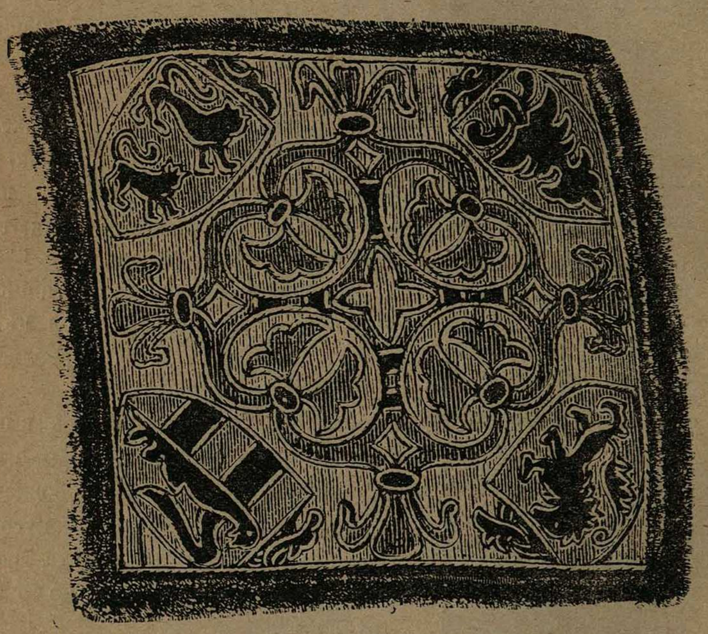


Рис. 51. Подушка съ гобеленовой живописью.

Гобеленовый холстъ продается съ нитями тканья различной толщины, во многихъ желтыхъ и сѣрыхъ оттѣнкахъ всевозможныхъ ширинъ. Гобеленовыя краски продаются жидкими въ стеклянкахъ. Существующими 30 красками, можно сдѣлать всевозможныя оттѣнки. Баночки съ красками слѣдуетъ держать всегда закупоренными. Ими пишутъ куньими или короткими щетинными кистями различныхъ толщинъ. На прилагаемомъ нами рисункѣ изображена подушка, которая украшена живописью по сѣрому холсту. Узоръ мы заимствуемъ у стариннаго ковра, который находится въ Вингаузенскомъ монастырѣ вблизи Целле. Контура его

обшиты золотымъ шнуркомъ. Срединная арабеска синяя съ красновато-коричневыми перехватами. Этотъ же коричневато-красный цвѣтъ вновь повторяется въ листообразныхъ щитахъ, которые украшаютъ живопись.

Щиты эти цвѣта охры съ черными рисунками. Конечно, эти щиты могутъ замѣняться эмблемами.

Гобеленовая живопись пригодна для эффектныхъ украшеній стѣнъ, портьеръ, покрышки мебели и проч. И особенно въ комнатахъ для пребыванія мужчинъ: въ родѣ курительныхъ комнатъ и т. п.

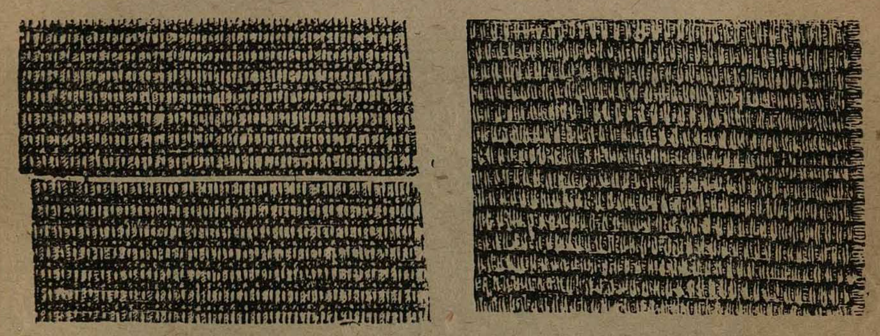


Рис. 52. Гобеленовое полотно различной толщины.

Работа эта хороша уже тѣмъ, что въ умѣлыхъ рукахъ, можно сдѣлать чрезвычайно красивыя вещи, которыя не требуютъ особенной затраты времени.

Если нужно ускорить работу, то изготовляются нужные трафареты, которыми расписываютъ узоры щетинными красками.

ГЛАВА IV.

Живопись на разныхъ матерьялахъ. Живопись по кожѣ цвѣтными чернилами, акварельными и бронзовыми красками и проч.

Рисованіе чернилами (черными, красными, синими, зелеными или желтыми) по бараньей кожѣ весьма примѣнимо для украшенія многихъ вещей, какъ-то: диванныхъ подушекъ, стѣнныхъ ковровъ, стульевъ, накладокъ на диванныхъ спинкахъ и разныхъ мелкихъ кожаныхъ издѣлій. Кожа для этихъ работъ должна быть гладкою и особенно плотною, не губчатою на ощупь. Эту кожу необходимо хранить разложенною плоско, или,

въ крайнемъ случаѣ, она должна быть свернутою въ видѣ трубки, но вовсе не сложенною, такъ какъ въ складкахъ чернила могутъ разслоиться неправильно, почему работа выходитъ неаккуратною.

Эту живопись можно въ особенности рекомендовать, потому что она быстро выполнима, а на кожѣ очень прочна, причемъ принимаетъ на ней тусклый тонъ, который весьма схожъ на старинныя издѣлія.

Первоначально на обрабатываемую кожу надо перевести контуры переводной бумагой, лучше всего графитной, такъ какъ, въ случаѣ ошибокъ, линіи графита легко стираются простою мягкою резинкою. За-

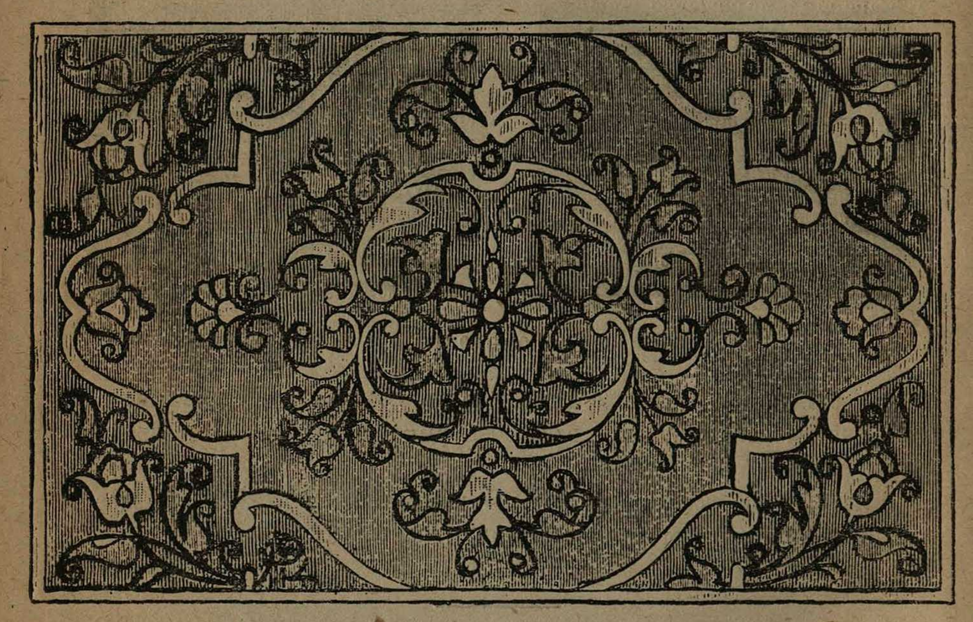


Рис. 53. Украшеніе для портсигара, портмонэ, сумочки для визитныхъ картъ и т. п. Живопись бронзовыми красками.

тѣмъ всѣ контуры выводятъ черными, чтобы отъ сильнаго нажиманія зацѣпленія пера или же брызгъ не надѣлать пятенъ, которыя вовсе не уничтожаются.

Когда будутъ сдѣланы контуры, можно приступить къ окраскѣ цвѣтными и черными чернилами. Для всякаго цвѣта необходимо имѣть отдѣльную кисть. Кромѣ чернилъ, на кожѣ можно примѣнять еще и кожный лакъ, съ золотистымъ оттѣнкомъ.

Вслѣдствіе его густоты работать имъ довольно трудно, но зато при удачномъ примѣненіи онъ производитъ прекрасный эффектъ. Въ ча-

шечку вливаютъ лишь немного лака, сколько можно его истратить въ короткое время, ранѣе его высыханія.

Золотистый сапожный лакъ возможно развести спиртомъ, такъ что онъ краситъ совершенно другимъ цвѣтомъ, утрачивая красивый металлическій блескъ. Кисть послѣ употребленія необходимо тотчасъ же промыть спиртомъ. Также можно пользоваться чернымъ сапожнымъ лакомъ, который не слѣдуетъ смѣшивать съ жидкою ваксою.

На большихъ поверхностяхъ, на которыхъ окраска и не совершенно однообразна, можно примѣнять и акварельныя краски. Годятся также



Рис. 54. Письменная папка съ живописью цвѣтными чернилами и глянцевымъ сапожнымъ лакомъ.

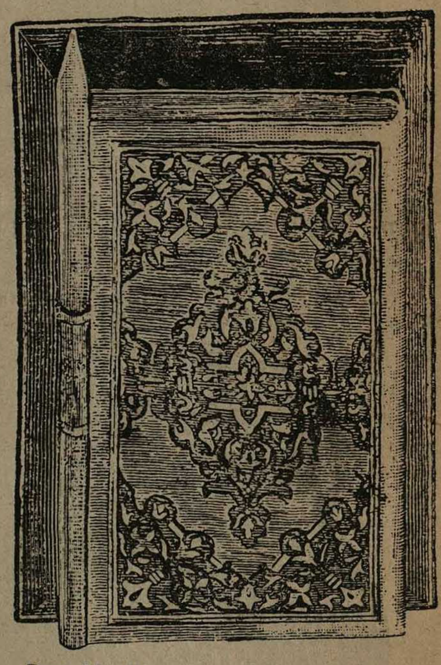


Рис. 55. Записная книжка съ живописью бронзовыми красками.

и бронзовыя порошки, которые мѣшаютъ съ сикативомъ или же гуммиарабикомъ.

Для того, чтобы сдѣлать узоръ папки, которая нами изображена на рис. 54, можно употребить или цвѣтныя чернила, или же акварельныя краски. Въ орнаментѣ, сдѣланномъ въ срединѣ, мы употребили синюю, красную и золотую краски, послѣдняя служитъ для мѣстъ, наиболѣе свѣтлыхъ. Фонъ, которымъ окаймленъ бортикъ, дѣлаемъ чернымъ. Для охраненія готовой работы, ее надо покрыть столярнымъ спиртовымъ ла-





Рис. 57. Расписанная деревянная коробочка.

Рис. 56. Расписанная стеклянная ваза.

комъ. Въ бутылочкѣ онъ имѣетъ коричневатый цвѣтъ, пропадающій, однако, когда кроютъ кистью тонкимъ слоемъ.

Баранью кожу натуральнаго цвѣта возможно украшать живописью и однѣми бронзовыми порошками, для нея годится также свѣтло





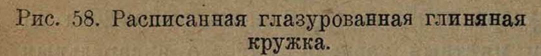


Рис. 58. Расписанная глазурованная глиняная кружка.

Рис. 59. Расписанная глазурованная глиняная труба для зонтиковъ.

или темно окрашенный опоекъ. Надо замѣтить, что бронза ярче чернилъ или же акварельныхъ красокъ, но если ихъ примѣшать, то тонъ много смягчается.

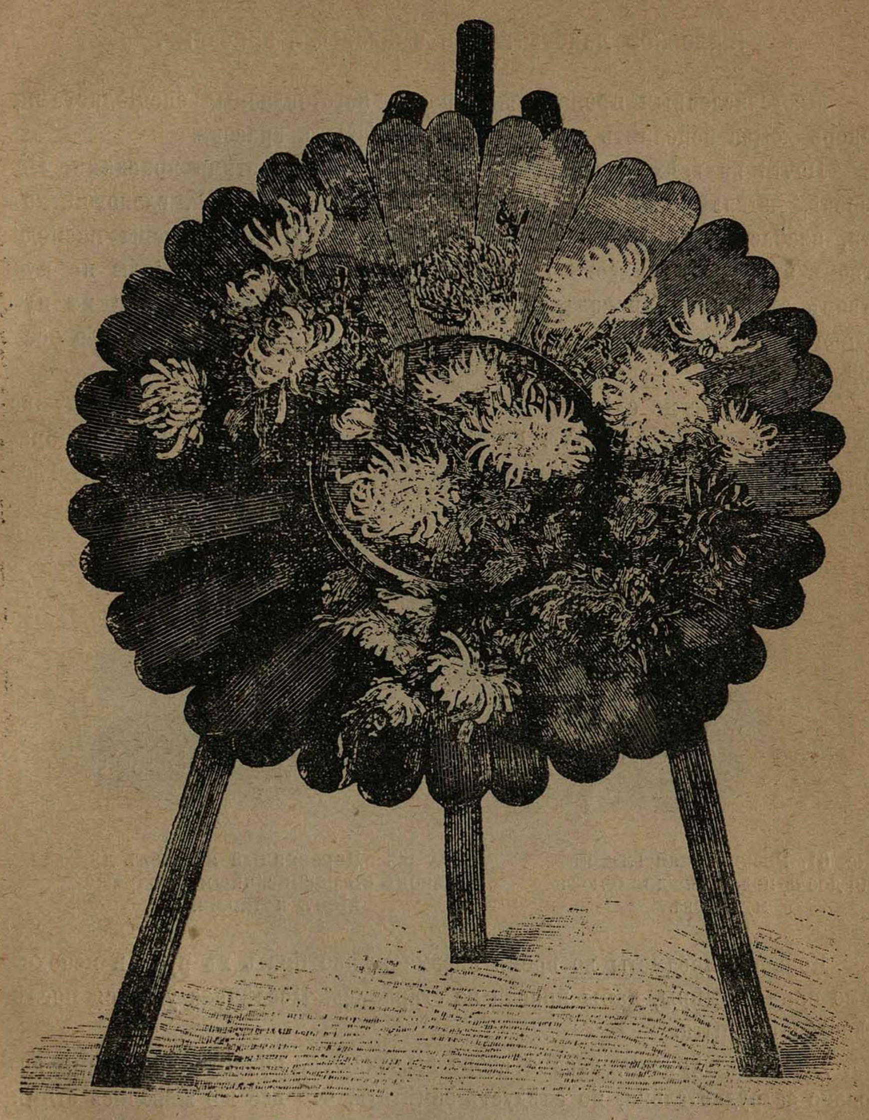


Рис. 60. Каминный экранъ. Живопись по дереву.

Прекрасный эффектъ, въ родѣ получаемаго выжиганіемъ, производится на кожѣ растворомъ поташа.

Вообще же, всѣ кожаныя вещи, кроются золотомъ, серебромъ или же бронзою.

Живопись лаковыми или эмалевыми красками.

Многочисленныя произведенія, ранѣе изготовляемыя специалистами, теперь можно исполнить посредствомъ эмалевыхъ красокъ.

Почти на всѣхъ матеріалахъ возможно писать этими красками. На деревѣ, металлѣ, камнѣ, обожженной глинѣ, кожѣ, ткани, слоновой кости, алебастрѣ и проч., всѣ эти вещи могутъ быть украшены посредствомъ эмалевыхъ красокъ весьма эффектно. Всѣ эти матеріалы не ну- ствомъ эмалевыхъ красокъвесьма эффектно. Всѣ эти матеріалы не нуждаются для живописи, по нимъ эмалевыми красками, въ какой-либо особой подготовкѣ.

Написанное не слѣдуетъ полировать и лакировать и вовсе не нужно вжигать краски въ металлъ, стекло и глиняныя издѣлія. Такимъ образомъ, примѣненія эмалевыхъ красокъ сберегаетъ не только деньги, хлопоты, но также и неудачи послѣ рисованія.

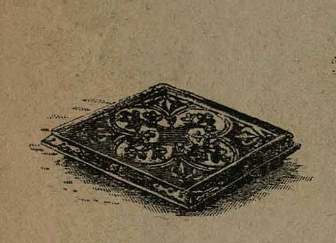


Рис. 61. Расписанная глиняная доска-подставка для блюдъ и мисокъ.



Рис. 62. Деревянный ящичекъ для булавокъ съ расписаннымъ подражаніемъ интарзіи.

Конечно, предметы во время письма нужно брать въ руки и необходимо принять мѣры, дабы краски не стирались. Послѣднее удается послѣ нѣкотораго опыта.

Эмалевыя краски, весьма скоро высыхаютъ, почему работа ими довольно затруднительна, но слѣдуетъ замѣтить, что все же живопись этими красками не требуетъ особой опытности, почему и доступна многимъ.

Надо замѣтить, что эмалевыми красками разрисовываютъ множество глиняныхъ издѣлій, вродѣ тарелокъ, блюдъ, и проч., но ранѣе, чѣмъ приступать къ работѣ, слѣдуетъ покрыть ихъ лакомъ.

ГЛАВА XVI.

Живопись по дереву.

Такъ какъ эта работа не представляетъ собою никакихъ особенныхъ трудностей, то ею занимаются весьма охотно. Многимъ которые слабы въ живописи, эта работа очень доступна. Для живописи по дереву нельзя пользоваться кроющими красками, уничтожающими хорошее впечатлѣніе, волокнами дерева, которое просвѣчивается сквозь краску. Эта живопись должна быть чрезвычайно правильною, съ опредѣленными контурами.



Рис. 63. Украшеніе боковой стѣнки ящичка для булавокъ



Рис. 64. Украшеніе передней стѣнки ящичка для буквъ.



Рис. 65. Четверть украшенія ящичка для булавокъ.



Рис. 66. Деревянное блюдце для игральныхъ марокъ съ подражаніемъ интарзіи.



Рис. 67. Окаймленіе блюдца для марокъ.

И представляетъ собою плоскій орнаментъ безъ очень мелкихъ подробностей. Работы японцевъ, въ этомъ отношеніи, могутъ служить образцами.

Изъ деревъ пригодныхъ для живописи, мы должны упомянуть кленъ, такъ какъ достаточно твердъ и мягокъ. Чтобы краски не расплывались, дерево слѣдуетъ обмазывать теплымъ растворомъ желатина, которому даютъ высохнуть, ранѣе, чѣмъ приступаютъ къ работѣ. Узоръ которымъ хотятъ украсить дерево слѣдуетъ колькировать

Искусство выжиганія по дереву и его развитіе.

Въ наше время выжиганіе по дереву привлекло на себя вниманіе общества. Примѣненіе выжиганія по дереву чрезвычайно разнообразно. Для любителей эта отрасль искусства особенно пригодна уже

потому, что не требуя особенныхъ познаній въ рисованіи и живописи, выжиганіе исполняется весьма скоро и удобно.

Окончательная отдѣлка предметовъ, украшенныхъ выжиганіемъ тоже не представляетъ никакихъ затрудненій, что весьма важно для любителей и представляетъ крупное преимущество этой отрасли искусства.

При нѣкоторомъ навыкѣ и вкусѣ, каждый любитель можетъ всегда самъ видоизмѣнять родъ украшеній, приноравливаясь къ украшаемому предмету. Всѣхъ интересующихся работами по выжиганію мы отсылаемъ къ книгѣ „Протравы, выжиганіе и инкрустація по дереву“, изданіе Книгоиздательства О. М. Бриллiантовой.

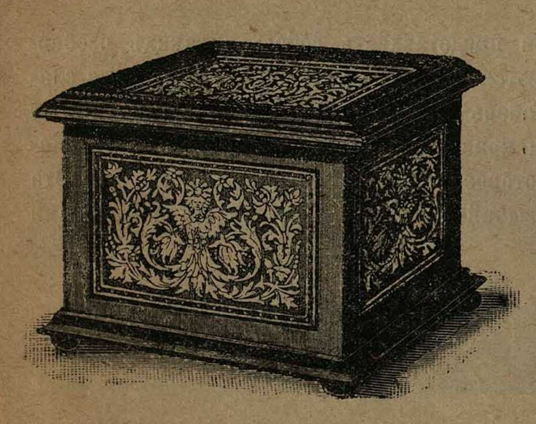


Рис. 68. Сундучекъ съ расписаннымъ подражаніемъ интарзіи.



Рис. 69. Расписанный табуретъ. Рис. 70. Расписанный шкафъ.

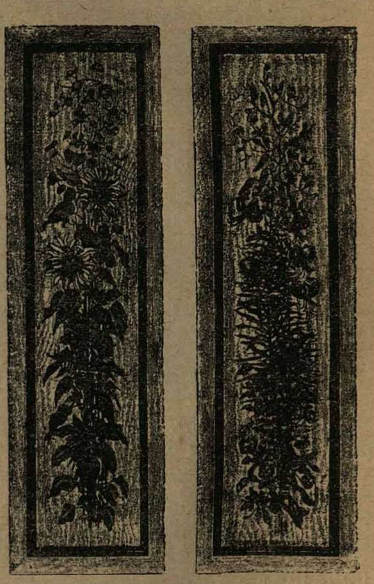


Рис. 71. Расписанныя дверцы шкафа.

Оглавленіе.

Искусство живописи и жизнь.

Часть четвертая.

Часть пятая.

114) Полная народная школа сохраненія здоровья.
(Общедост. домашній лѣчебникъ). Популярное практическое руковод. къ сохраненію здоровья предупрежденію жизни и продолженію жизни. Самолѣченіе и самопомощь при заболѣваніяхъ и всякаго рода несчастныхъ случаяхъ. Причины, предупрежден., распознаваніе и лѣченіе всѣхъ болѣзн. испытанными прост. домашн. и врачебн. средствами. Болѣе 20.009 рецептовъ и совѣтовъ по новѣйш. методамъ знаменитыхъ отечественныхъ и заграничныхъ современныхъ клиницистовъ. Полный практическій курсъ домашней медицины и гигіены. Со множествомъ пояснительныхъ рисун. въ текстѣ. Необходимая настольная книга въ городѣ и деревнѣ, для семьи и народа; полезное руководство для фельдшеровъ, сельскихъ учрежденій, учителей, волостн. правленій, духовенства и др. Сост. д-ъ С, Н. Алмазова при сотруднич. докт. А. М—скаго и Н. И—а. Оченд больш. томъ убористост. печати, около 1400 стр. Ц. 4 р., въ хор. кол. пер. 5 р.

106) Изд. 3-е. ЛОШАДЬ: скаковая, верховая, рысистая, упряжная и тяжеловозная.
рПлн. курсъ коневодства съ описан. всѣхъ породъ лошад., разводим. въ Россіи. Подробн. уоководство къ разведенію, содержанію, уходу, распознаванію и изученію качествъ и возраста лошади.—Искусство ковать здоровыя и больн. копыта,—тренировка скаковыхъ и рысистыхъ лошадей,—выѣздка и дрессировка верховыхъ и упряжныхъ лошадей. „Практическій лѣчебникъ" въ трехъ частяхъ. Простыя домашнія средства къ лѣченію внутр. и наруж. болѣзней, исправлен. пороковъ и гигіеническ. уходу за лошадьми. Съ 50-ю рисунк. Сост. коневодъ и ветерин. С. К. Иловайскій. Дополнен. больш. томъ. Цѣна 1 р. 50 к.

19) Кузнечно-слесарное, мѣдно-литейн. и жестяное производство.
Полный курсъ основательнаго, скораго и детальнаго практическаго самообученія перечисленнымъ ремесламъ, безъ посторонняго руководительства для начинающихъ и любителей. Подробное популярное руководство полнаго самоусовершенствованія во всѣхъ пріемахъ сказанныхъ производствъ для мастеровъ и ремесленниковъ, Систематическій сборникъ по обработкѣ и приготовленію всевозможныхъ издѣлій изъ желѣза, стали, чугуна, мѣди, жести, цинка и пр. металловъ и ихъ сплавовъ самыми послѣдними новѣйш. способами. Токарныя работы по металлу, закалка и отпусканіе стали, штамповка. Жестяное и паяльное ремесло. Печатаніе на жести. Окончат. отд. металлическ. издѣлій и пр. Въ 4-хъ част., 127 объяснит. рисунк. въ текстѣ. Составл. кружкомъ спеціалистовъ техниковъ-инженеровъ, подъ общей редакц. П. Ѳ. Симоненко. Больш. т. убор. печ. Изд. 4-е, знач. дополн. Ц. 1 р. 50 к.

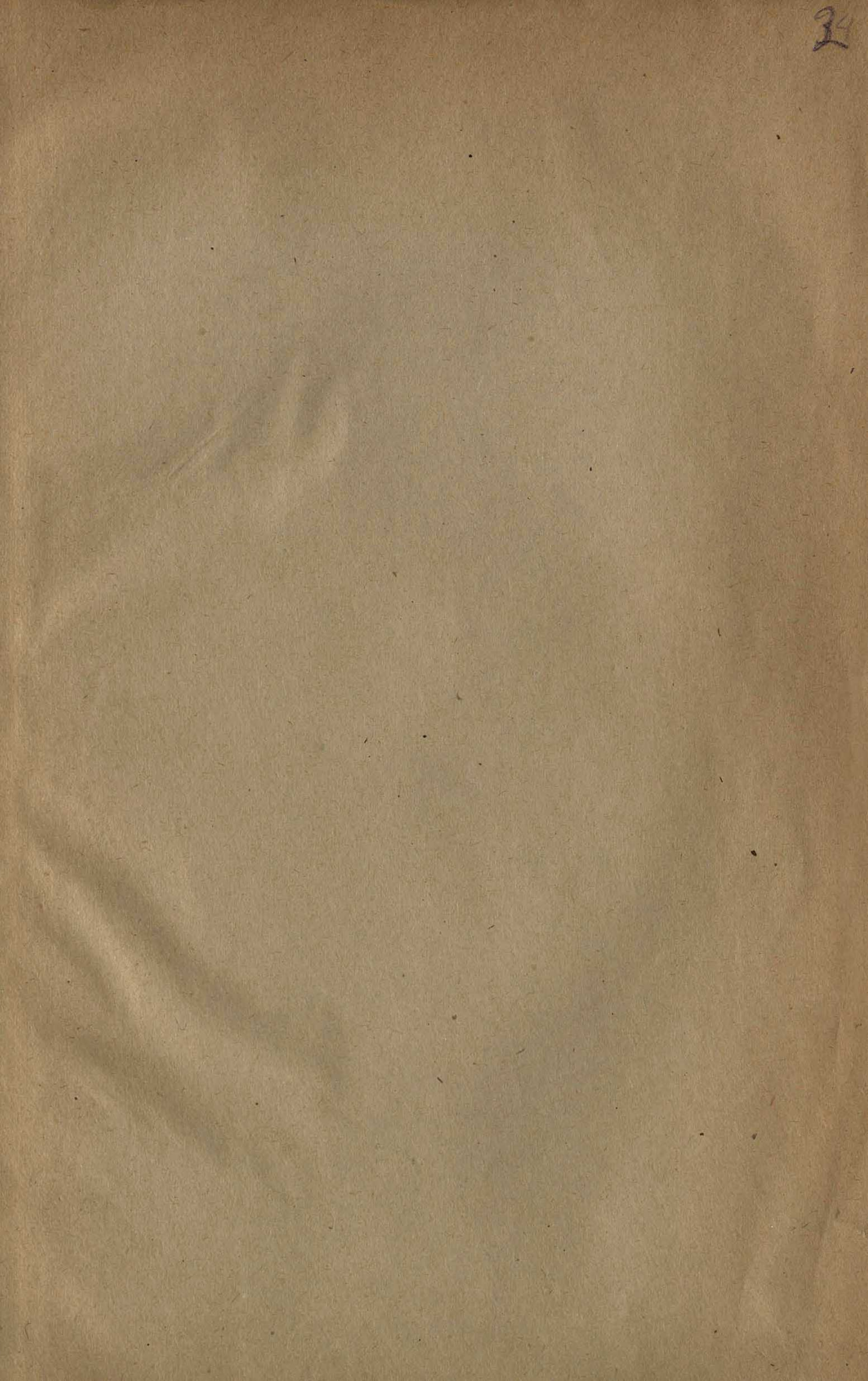
36) Полная школа МЫЛОВАРЕНІЯ (7 изд.) въ современномъ его состояніи.
Подробное руководство къ устройству мыловаренныхъ заводовъ и приготовленію всѣхъ сортовъ мыла. Для мыловаровъ-заводчиковъ, любителей, кустарей и сельскихъ хозяевъ. Что такое мыло? Вещества, употребляемыя при мыловареніи. Химическій анализъ тѣлъ. Подробное разсмотрѣніе маслъ и жировъ, нужныхъ мыловару. Устройство мыловарни, сосуды и приборы мыловареннаго завода, конструктивный чертежъ зданія завода и рисунки отдѣльныхъ приборовъ. Планъ внутренней установки аппаратовъ на заводѣ. Приготовленіе мыла: изготовленіе и проба щелоковъ и жировъ. Рецепты и указанія для начинающаго и отдѣлъ справокъ для опытнаго. Мыла простыя, твердыя и мягкія, наливныя, ядровыя, мраморныя и сальныя. Туалетныя и душистыя мыла. Приготовленіе мыла холоднымъ способомъ; всѣ сорта. Лѣкарственныя мыла, техническія, аппретурныя и для вывода пятенъ. Прибавленіе: изготовленіе гарнаго, лампаднаго и машиннаго маслъ. Подробная таблица всѣхъ веществъ, входящихъ въ мыло, съ указаніемъ ихъ химическаго состава, латинскаго названія и происхожденія. Таблица всевозможныхъ мѣръ и вѣсовъ. Составлено, подъ руководствомъ извѣстнаго германскаго мыловара-техника Лейхса, П. Ф. Симоненко; 7 изд. по Мару, Watt'у, Engelhardt'у и др. химикомъ В. Бурдуковымъ. Въ 4 частяхъ. со множеств. таблицъ и рис. въ текстѣ. Ц. 2 р.

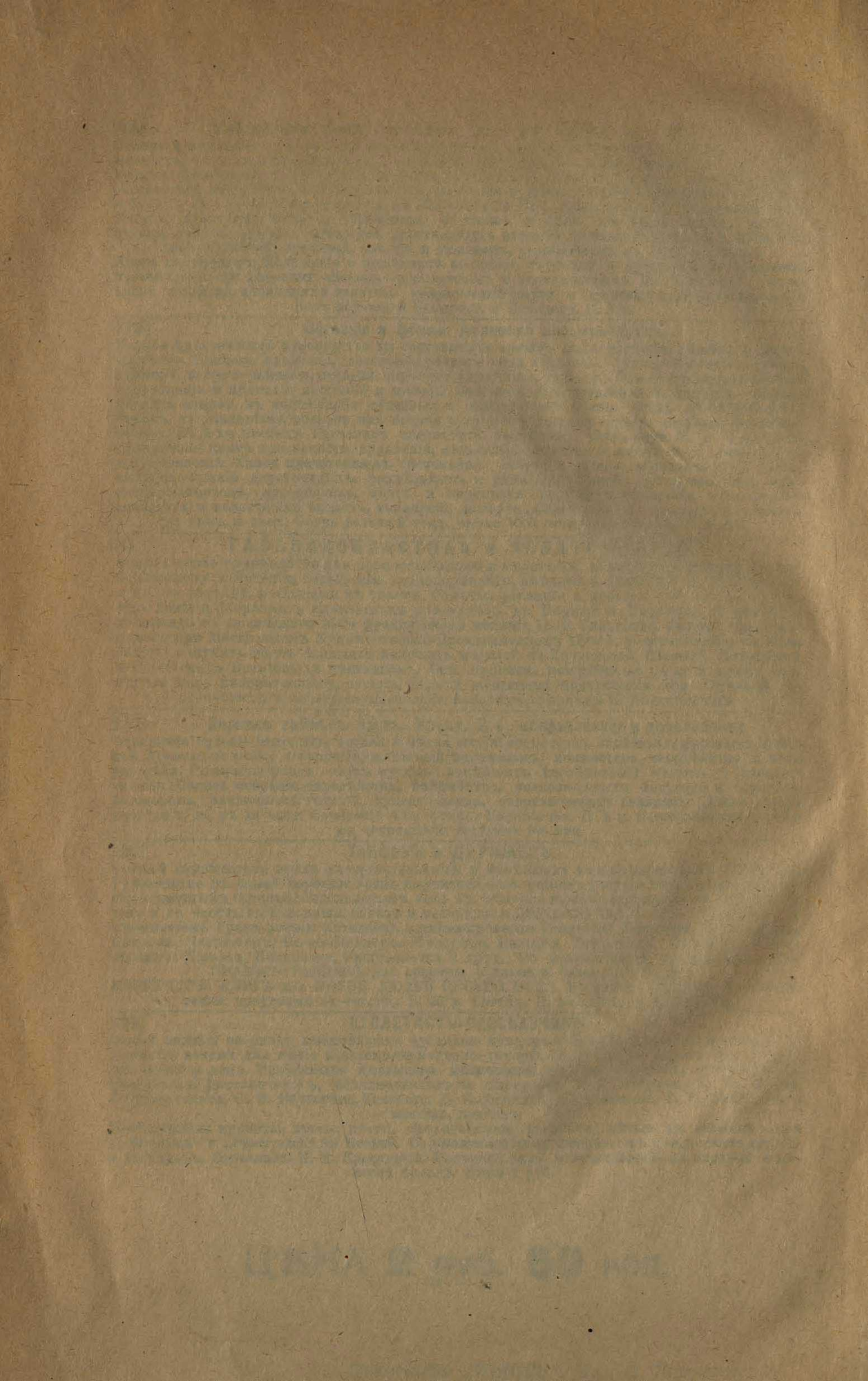
157) ЖИЗНЬ ВСЕЛЕННОЙ (Земля и небо).
Универсальная народная академія.—Общедоступная школа самообразованія и саморазвитія. Подробный курсъ естественныхъ и умозрительныхъ наукъ: Математика.—Физика.—Химія.—Анатомія.—Зоологія.—Ботаника.—Географія.—Астрономія.—Технологія.—Догматическое, апологетическое и нравственное богословіе.—Философія.—Соціальныя науки. Законовѣдѣніе.—Политическая экономія. Сборникъ важнѣйшихъ свѣдѣній по вопросамъ практической технологіи.—Совѣты и рецепты по всѣмъ отраслямъ ремесленной и фабрично-заводской промышленности. Два большихъ тома въ 13-ти отдѣлахъ. Болѣе 600 художественно исполненныхъ политипажныхъ рисунковъ. Составлено кружкомъ спеціалистовъ: гг. Орловымъ, Лавровымъ, Краевскимъ, Дудышкинымъ, Назимовымъ проф. Рулье и другими подъ общей редакціей Реддавей. Цѣна за два тома 5 р.

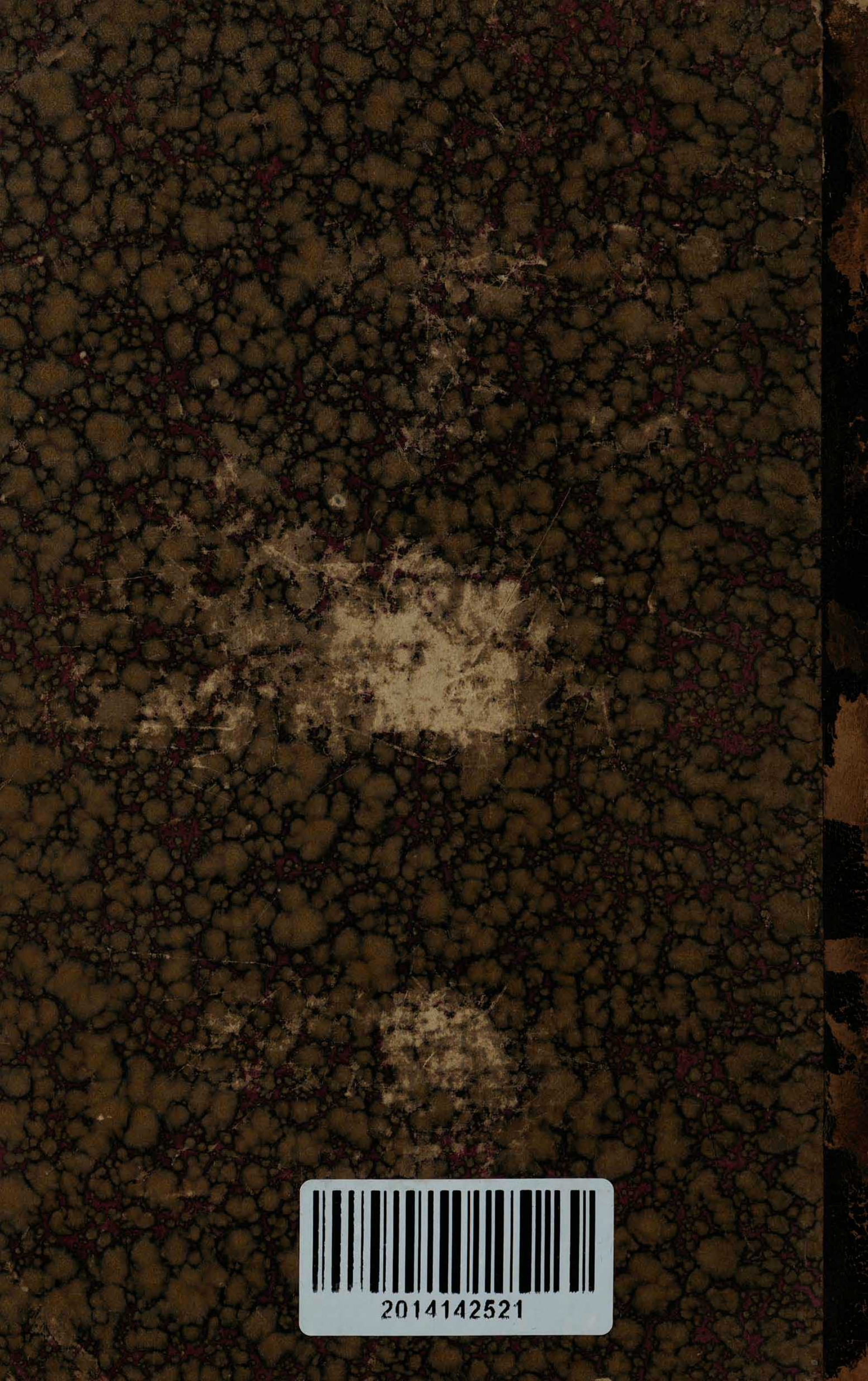
202) Новая энциклопедія всѣхъ энциклопедій.
Домашній секретарь.—Опытный адвокатъ.—Практическій письмоводитель.—Дѣловой корреспондентъ.—Другъ дома, семьи и общества на каждый день и часъ.—Пантеонъ наукъ и искусствъ.—Домашній врачъ всѣхъ болѣзней.—Экономъ-домохозяинъ.—Техникъ-любитель.—Справочное бюро всевозможныхъ свѣдѣній. Подробный неисчерпаемый иллюстрированный пантеонъ-альманахъ. Въ двухъ томахъ, 20 част., болѣе 1000 страницъ убористост. печати. Со множ. политип., чертеж., картъ и рисунковъ. Ц 2 руб.

ЦѢНА 2 руб. 50 коп.

Типографія „МЫСЛЬ“, Москва, Петровка, 17.






2014142521